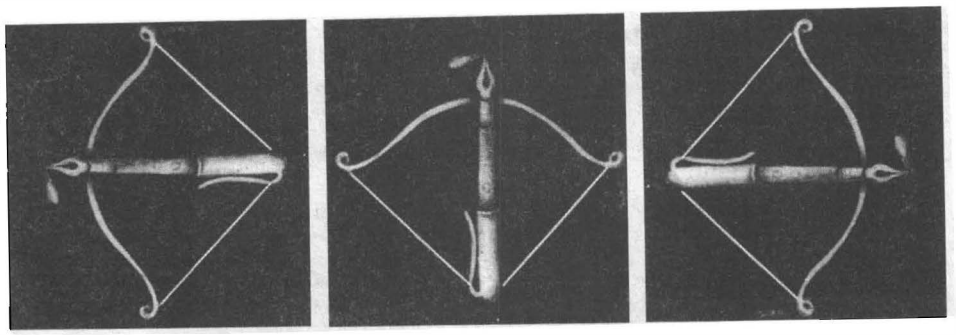


A. Grand

DUMITRU SOLOMON

Confesiunea unui critic de teatru

Lăudând un spectacol, suntem însoţiţi de un complex de inferioritate; criticându-l, ne întovărăşeşte un complex de superioritate.

Îmi plăcuse unul dintre spectacolele recente ale unui teatru din Bucureşti, şi m-am grăbit s-o spun. Oral şi în scris. Un coleg, cu care mă întâlnesc din când în când în paginile unor publicaţii, precum şi la diverse colocvii şi simpozioane, mă întreabă cu un suav aer protector-compătimitor: „Chiar ţi-a plăcut prostia aia?" „Da!" răspund hotărît. „Mă mir, zice. Te ştiam un critic inteligent, lucid şi exigent"... Brusc, încep să mă simt jenat. Dacă el a observat nişte hibe care mie mi-au scăpat? Dacă n-am fost destul de atent? Dacă am început să fac compromisuri? Dacă mi s-a uzat exigenţa? Dacă pur şi simplu m-am prostit? Complexul de vinovăţie alunecă uşor într-un complex de inferioritate şi încep să mă întreb cu toată seriozitatea dacă nu cumva ar trebui să mă las de meserie.

Când aceia care critică spectacolul pe care eu l-am lăudat sunt mai mulţi, situaţia se agravează, iar gândurile de dezertare mă bântuie din ce în ce mai copleşitor. În aceste momente mă simt cu adevărat ultimul dintre critici.

Dar ia să nu-mi placă mie un spectacol care i-a plăcut altuia! Mă umflu în pene, mă simt dintr-o dată categoric superior, îl întâmpin pe colegul care a căzut în capcana ditirambilor cu zâmbete ironice, îl consolez cât mai subtil cu putinţă pentru toropeala exigenţei, pentru somnolenţa spirituală, îi fac discret recomandări amicale pentru viitor. În sfârşit, complexul meu de superioritate se lăfăie perfid în umbra fiecărui gest şi a fiecărei propoziţii.

De unde oare această poziţie privilegiată a atitudinii critice? Nu cumva e reacţia la o epocă de cult şi idolatrie, de elogii deşănţate, encomiastice pe care unii dintre critici le-au adus totalitarismului şi monstruoaselor sale progenituri spirituale? Şi totuşi epoca superlativelor delirante a fost totodată şi epoca negaţiilor intolerante, cei care elogiau fără de măsură produsele isomorfe ieşite de pe banda rulantă a realismului socialist (jdanovist, ceauşist) fiind aceiaşi care strâmbau din nas la apariţia oricăror nonconformisme. Aşadar nu (numai) răsturnarea valorilor şi stilul exclusivist pe care le-am trăit sunt de vină.

Probabil că discrepanţa vine, mai curând, din altă parte. Actul aprobator, afirmativ, lauda urcă **din interior**, criticul identificându-se cu **obiectul** criticii şi pregătindu-l pentru a-l transforma în **subiect**. Actul negator coboară **din afară**, e conceput **la rece** şi, prin aceasta, oferă o impresie mai puternică de **obiectivitate**. Şi, firesc, ne aflăm într-un moment istoric care favorizează **critica obiectivă**.

Ce-i de făcut, atunci? Probabil că nimic fundamental, întrucât cu complexele nu-i de joacă. Ar fi doar de încercat, ori de câte ori ne încearcă un complex de inferioritate fiindcă am lăudat un spectacol care ne-a plăcut, să introducem o nuanţă de scepticism, o fărâmă de îndoială. Iar ori de câte ori ne bântuie un complex de superioritate fiindcă am negat un spectacol care a plăcut altora să lăsăm o margine de toleranţă. Scopul nu este de a apropia părerile, ci de a ne asigura un echilibru interior.

Astfel mi s-a confesat un critic de teatru. ■

Aniversări

Plângând cu lacrimile poetului

Nu-mi face plăcere s-o recunosc, dar nu sunt o admiratoare prea înfocată a genului liric. Am, desigur, câțiva „poeți preferați" – puțini și, cu o singură excepție, dintre aceia socotiți, îndeobște, „minori". Cu atât mai abitir nu sunt o admiratoare a recitalurilor de poezie; mi se pare că, spuse pe scenă de către un actor, toate versurile, oricât ar fi ele de gingașe ori de profunde, capătă cumva cadența moralizator-mobilizatoare pe care nu o suportă decât speciile create anume spre a fi declamate în auzul maselor. Pe scurt, prefer poezia în lectură proprie și actorii în roluri propriu-zise.

De aceea, am privit invitația Teatrului Mic la **Respirări cu Nichita Stănescu**, reprezentație jubiliară prin care Leopoldina Bălănuță își începea **pe scenă** cel de-al 61-lea an din viață, mai degrabă ca pe un prilej de a participa, aplaudând, la sărbătorirea unei actrițe pe care o admir și o stimez; interesul, personal și profesional, pentru ceea ce urma să se întâmple acolo **ca spectacol** era, mărturisesc, destul de firav.

Dar...

În asemenea cazuri, cel ce dorește să facă **mea culpa** fără a abdica totuși de la prejudecățile sale spune, de obicei, că a asistat la un miracol, al cărui beneficiar special a fost, se subînțelege, el însuși. Nu, cu mine nu s-a petrecut un miracol; s-a petrecut, cred, ceva mult mai important: am înțeles. Am înțeles cum un om asemenea cu mine, doar că actor de meserie, se poate identifica într-atât cu un alt om asemenea cu el, doar că poet de meserie, încât, rostind cuvintele aceluia, să mă facă să simt că ele mi-ar fi putut aparține. Am înțeles cum un om se poate goli de sine, lăsându-și ființa vizibilă să se umple cu gândurile și vorbele altui om, până la a mă face pe mine, privitorul-ascultător, să nu mai știu, în răstimpul unei clipe nebunești, care dintre ei îmi stă în față. Am înțeles, în timp ce o priveam pe Leopoldina Bălănuță, nu declamând, nu recitând „din" Nichita Stănescu, ci spunând, **vorbind** Nichita Stănescu, cât de neomenește generos, și umil, și atotputernic poate fi un actor adevărat, unit, pe scenă, cu un poet adevărat. Și mi-a părut rău, mai mult de-o clipă, că actorii adevărați și poeții adevărați nu trăiesc altundeva decât noi, într-un turn de fildeș, într-un castel din Spania ori poate numai pe scenă și în cărți, acolo unde ar putea rămâne mereu neomenește de generoși, și de umili, și de atotputernici.

ALICE GEORGESCU

BUCURII ÎNTÂMPLĂTOARE

– convorbire cu Cătălina Buzoianu –

Când Cătălina Buzoianu spune că nu își concepe viața în afara teatrului, nu face o profesiune de credință, ci descrie o realitate. Pentru autoarea atâtor spectacole (unele frumoase, altele adevărate, iar cele mai multe având frumusețea adevărului), teatrul este un mod de a trăi, exprimat și în lucruri atât de personale ca felul ei de a se îmbrăca sau modalitatea de a transforma micul apartament de la ultimul etaj într-un decor specific. Ea percepe teatral scurgerea vieții, mișcarea esențelor în jocul aparențelor, necesitatea de a decoperta mereu straturile care sufocă pulsiunea reală a sentimentelor și a gândurilor. Lucrează foarte des dramatizări, pentru că materia bogată și mai puțin construită a prozei permite, ba chiar impune o structură arborescentă a spectacolului, fără ca cineva să poată vorbi despre trădarea dramaturgului.

Spectacolele ei se desfășoară aproape întotdeauna la răscrucea multor planuri, oferind itinerarii complicate, dar la capătul lor se află răsplata descoperirii. Regizoarea nu este un ghid comod și complezent, ci un tovarăș de drum veșnic preocupat de frumusețea cărărilor pe lângă care a trecut și pe care nu le-a străbătut. Sentimentul ei de neliniște se transmite și nu arareori – într-un mediu atât de sensibil și de vulnerabil cum este o echipă de teatru – el capătă aparența ostilității. Însă cei care știu și pot să-i rămână alături pe tot parcursul au satisfacția unei întâlniri artistice decisive.

Cătălina Buzoianu este la fel ca spectacolele ei: complicată, dezvăluind cu simț al gradării și al litotei credința, eternele triști și bucurii întâmplătoare

❑ **Când ți s-au înmânat premiile Festivalului „Caragiale" – pentru cel mai bun spectacol și pentru regie – ai spus că se împlineau exact 25 de ani de când ai debutat, tot cu** Pescărușul, **la Teatrul Național din Iași.**

■ În 1969. Premiera de atunci a fost exact în ziua când s-a prezentat spectacolul la festivalul din 1994.

❑ **Vreau să-ți amintesc un citat din** Pescărușul: **„În ceea ce facem noi, ori că am juca pe scenă, ori că am scrie, principalul nu e gloria, nu e strălucirea, ci puterea noastră de a îndura. Să știi să-ți porți crucea și să-ți păstrezi credința". Cum ai evoluat tu față de această replică?**

■ Atunci era o replică importantă în general, acum inevitabil am ajuns s-o înțeleg. Radu Penciulescu m-a sfătuit să mai pun o dată spectacolul, după ce voi fi împlinit 40 de ani, și l-am ascultat. Nu prea pot vorbi despre glorie, că nu a fost; strălucirea a fost eternă. Putem vorbi despre credință. Dar în credință începe atâta disperare, și atâta renunțare, și atâta

încrâncenare... Nu e deloc un termen idealist şi romantic, cuprinde şi multă mizerie umană.

❑ **Şi toate ajung să fie „frumosul" de pe scenă.**

■ Ajung să fie „adevăratul" de pe scenă.

❑ **Când e adevărat, e şi frumos. Probabil că pe scenă e urît ceea ce nu e adevărat.**

■ Există spectacole frumoase care nu sunt adevărate.

❑ **Cum ar fi?**

■ Sunt multe. Am văzut şi am făcut.

❑ **Cum ar fi?**

■ N-are rost să citez acum. Există spectacole care sunt doar caligrafii. Eu, în ultimul timp, sunt atât de... mi-e foarte greu... Şi atunci nu mai cred atât de mult în frumos şi sublim, cum credeam altădată.

❑ **Din ce se adună acest greu?**

■ Se adună din toate. Se adună biologic, social, material. Greutăţile din viaţă. Şi în meserie am trecut, după cum ştii, prin perioade dramatice. Nu mi-a fost niciodată foarte bine, nici uşor, n-am călcat pe roze. Poate că în ultimul timp mi-a fost mai greu şi din cauza declanşării unei concurenţe acerbe. Nu mă refer la cea profesională, pe care o respect. Înainte eram solidari, acum se duce o luptă intensă pentru a stăpâni un loc, pentru a dobândi puterea.

❑ **Regizorul e un stăpân prin definiţie, meseria lui e să fie stăpân.**

■ Nu e adevărat. Regizorul e cel care adună, e un fel de administrator, un cămăraş care adună toate valorile. Un paznic al cămării, în sens de comoară, dar nu e stăpânul ei.

❑ **Dar cât timp comoara se alcătuieşte, se polizează, se şlefuieşte, el e stăpânul.**

■ Poate, foarte rar.

❑ **Eu nu mă feresc de acest cuvânt pentru că nu-i dau în mod necesar o conotaţie negativă. Sunt situaţii care cer un stăpân...**

■ E şi sensul cuvântului „maître" – maestru şi stăpân. E stăpân când este un maestru.

❑ **Ai avut aproape întotdeauna succes. De ce ai o relaţie atât de dramatică cu propriul tău succes?**

■ Nu, n-am avut întotdeauna succes, dar am făcut întotdeauna spectacole care au fost la un anumit nivel. Unele au fost şi foarte bune. Dar uneori n-am avut succes cu spectacole foarte bune şi am avut cu altele, mai puţin bune din punctul meu de vedere. Sigur, ele intrau în legile succesului, ceea ce eu n-am urmărit niciodată. N-am o relaţie dramatică cu succesul, am o relaţie dramatică cu meseria mea.

❑ **De ce?**

■ Nu ştiu, aşa m-am născut. Am o relaţie dramatică cu viaţa.

❑ **Crezi că ai fi avut această relaţie dramatică indiferent de meseria pe care ai fi făcut-o?**

■ Nu ştiu. Am trăit toată viaţa doar în meseria asta; am fost regizor, am fost actriţă, am fost păpuşar; cum se spune, doar scena n-am spălat-o. De fapt, am spălat şi scena, dar eram deja regizor, la **Romeo şi Julieta**, în Anglia. Nu mă închipui în afara acestei vieţi, o viaţă care reinterpretează viaţa.

❑ **Modalitatea ta de a reinterpreta este consecventă şi se poate vorbi despre marca unei personalităţi: e cotidianul, cu mizeria care trage în jos, şi lumea legendei, a mitului, a visului. Între acestea oscilează personajul. Şi** Dibuk **mi s-a părut deosebit de armonios sub acest raport.**

■ **Dibuk** m-a fascinat întotdeauna, şi directoarea teatrului din Ber-Sheva, unde am montat **Maestrul şi Margareta** – mă rog, **Satana la Moscova**, cum i se spunea acolo – şi **Visul unei nopţi de vară**, mi-a spus că trebuie neapărat să fac **Dibuk.** Când am întrebat-o de ce, mi-a răspuns: „pentru că eşti o natură mistică". Eu nu ştiam că sunt o natură mistică şi atunci n-am avut curaj să mă apuc; pentru că ştiam foarte puţin despre lumea piesei. Nici acum nu ştiu destul, dar m-a stimulat experienţa celor trei spectacole montate în Israel; am citit, cât am putut citi; am înţeles, cât am putut, fireşte, din explicaţiile unui prieten. Subiectul nu numai că m-a fascinat, m-a pătruns... m-a sfredelit. Nu a fost, cum se spune, doar o lectură iniţiatică. Am avut dreptul şi datoria de a spune, de a căuta să spun ce am înţeles dintr-o filosofie, dintr-o civilizaţie, dintr-un sistem de valori. Am avut, apoi, în viaţă nişte pierderi grele, oameni care au trecut dincolo. Aceste lucruri m-au determinat mai adânc, mai adevărat. A fost un fel de a stabili o punte, cineva spunea „un univers paralel". În cartea lui cu acest titlu, Jean Paris vorbeşte despre fantoma tatălui lui Hamlet, despre Hamlet şi despre moarte, despre pragul invizibil care ne separă. Mi se pare că Anski a putut să spună acest lucru extrem de simplu şi fără sofisticare. În această situaţie de viaţă, în această poveste de dragoste e ceva care doare şi care atinge totul: marile motive ale dramaturgiei universale, ducând mai departe **Romeo şi Julieta**. Au colaborat la acest spectacol şi şansa itinerariilor mele, şi neşansa altor evenimente din viaţa mea. Am avut apoi şansa colaborării cu Miriam Răducanu, care a fost extrem de devotată realizării în ansamblu. Contribuţia ei a ajutat mult la omogenizarea colectivului – pentru că erau actori din teatre foarte diferite. Compozitorul Anatol Vieru a fost de asemenea extrem de receptiv, cu o contribuţie care ne stimula pe toţi. Toată lumea a crezut foarte mult în acest spectacol, şi rar mi-a fost dat să lucrez cu o echipă atât de disponibilă. Actorii sunt în permanenţă prezenţi, de la şoaptă la sunet, chiar atunci când nu se văd.

❑ **Nu se văd, dar se vede, pentru că, după cum prea bine ştii, emoţia spectacolului, magia lui vine exact din acest fel de a trăi pe scenă.**

■ Ajunsesem şi eu la o saturaţie de mijloace. Am simţit nevoia unei abluţiuni, a unei purificări. Şi Miriam a fost foarte economică, constrângându-mă uneori. A fost o colaborare perfectă.

❑ **Un spectacol bun, ca să evităm termenul „mare", este întotdeauna produsul unor asemenea întâlniri: când creatorii au încredere unul în altul şi, având încredere, au şi răbdare.**

■ Câteodată poate să iasă un spectacol foarte bun şi din conflicte.

❑ **Conflicte între oameni care se respectă, nu între oameni care se disprefuiesc. Colectivele teatrale, aşa cum există ele acum, sunt favorabile sau nefavorabile – ca să întreb ca în sondaje – unor asemenea întâlniri?**

■ Eu sunt partizana unor teatre structurate pe personalităţi. De câte ori mi s-a oferit, nu am vrut să iau direcţia unui teatru unde colectivul e rezultatul unor aluviuni. Aş fi vrut un teatru care să poată fi creat de la început. Colectivele acestea mamut sunt atât de sfâşiate de disensiuni, de camarile, de grupări, în momentul de faţă chiar grupări politice, care se învârt ca pe marea scenă a ţării, influenţând şi scindând chiar mişcarea teatrală... Ele pot aduna benefic energiile colective, când o personalitate reuşeşte să-şi impună punctul de vedere şi să creeze un moment. Apoi, acest moment se năruie. Alternativa este însă nesiguranţa, iar incertitudinea creează panică: colegii din Europa de Est sunt înfricoşaţi de viitor şi mulţi regretă siguranţa de altădată. Dar siguranţa aceea era şi devenise oricum o scleroză, un sistem foarte înţepenit, cu valori care au ajuns doar schelete, „fum fără flacără".

❑ **Practic, orice colectiv evoluează, fie că îşi schimbă firma, fie că nu. Teatrul „Bulandra", înfiinţat de doamna Bulandra, s-a modificat sub conducerea lui Liviu Ciulei şi a devenit altul în momentul când erai printre regizorii lui, alături de Tocilescu şi Moisescu. S-au schimbat şi echipele, şi modalităţile de expresie artistică, dar a fost permanent un anume sentiment al fidelităţii, o platformă comună de pe care pornea schimbarea (care nu se producea fără împotriviri şi rezistenţe). Acum, de pe scenă răzbate uneori senzaţia că oamenii nici nu vor să-şi vorbească, se adresează unul altuia pentru că aşa a vrut regizorul.**

■ Te referi la un spectacol anume?

❑ **Acum eu ezit în faţa unor precizări.**

■ Chiar şi după momentul nostru a mai fost un moment important, sunt spectacole în care lucrurile se adună, când actorii cred într-un regizor. Au crezut în Purcărete, au făcut **Teatrul comic**. Au crezut în Darie, au făcut **Poveste de iarnă**. „Bulandra" este, totuşi, un miracol, o pasăre Phoenix. Desigur, se impune o mai mare mobilitate în structurile teatrale. La început, eu n-am avut încredere în experienţa pe care o încerca Valeria Seciu ca directoare. Însă trebuie să recunosc că e o formulă de teatru aproape perfectă. Se poate face de fiecare dată o distribuţie ideală, ca la film, şi îşi poate alege de fiecare dată un spaţiu. Dar e cumplit. Acum, când lucrez acolo, îmi dau seama ce muncă extraordinară, ce energie trebuie să depună pentru tot ceea ce pare normal. Este chiar incredibil ce face ea. Însă cred că doar o persoană cu farmecul ei, care poate deschide uşi, care poate să-şi impună adevărul, izbuteşte. Eu am iniţiat Centrul de cercetare şi antropologie teatrală şi mă zbat în fiecare an, cu fiecare echipă care se perindă la Ministerul Culturii, la guvern, la Departamentul informaţiilor, la UNESCO; o iau de la capăt cu audienţele, cu documentaţia, cu explicaţiile, cu cererile, şi îmi dau seama cât e de complicat, cât timp din viaţă şi câtă energia se consumă. Dacă lucrurile astea ar fi mai uşor de rezolvat, cred că în afara marilor teatre, cum ar fi Teatrul Naţional, „Bulandra" şi altele, aceste instituţii de tip Levant, vii, dinamice ar fi mult mai profitabile. Profitabile chiar şi financiar: n-ar mai trebui întreţinuţi nişte oameni care nu sunt utili într-o anume perioadă, sau sunt cu desăvârşire inutili. Problema dramatică e însă cea a şomajului teatral. A fost încercarea celor şase oameni de teatru*, Corina Şuteu a încercat în teatrul ei, acum încearcă şi mai mult decât atât la Dijon. Dar nici Theatrum Mundi nu a pornit pe loc gol. Teatrul Valeriei Seciu îşi alege colaboratorii fiecărui spectacol, pe când Corina are o schemă, are actori revoltaţi că nu joacă. E dramatic ce se întâmplă cu ei. De fiecare dată lucrurile se împotmolesc în ceva.

❑ **Ai fost tot timpul profesoară la Institut...**

■ Douăzeci de ani.

❑ **Ai un fiu regizor...**

■ Şi o fată care va fi scenografă, şi un soţ actor.

❑ **Voiam să mă refer la faptul că ai menţinut tot timpul contactul cu generaţia tânără. Crezi că ei vor avea puterea să schimbe, să facă ceea ce trebuie făcut?**

■ În măsura în care va depinde de ei. Şi noi am vrut să facem...

❑ **Dar aţi şi făcut!**

■ Cu foarte mare greutate, pentru că noi am fost o generaţie strivită, nivelată, călcată în picioare.

❑ **Dar nu aţi cedat.**

■ Nu, deşi mai târziu mi s-a reproşat că am mâncat salamul cu soia în cei douăzeci de ani de întuneric. Am preferat acest reproş unui loc lăsat gol. Vorbesc pentru mine. Un loc lăsat gol pentru lucrurile conjuncturale care se făceau ar fi însemnat chiar o tragedie. În ultima vreme, am avut şi eu o satisfacţie, deşi cuvântul nu e potrivit şi chiar îmi displace, dar într-un moment când eram dezamăgită şi credeam că mi-am risipit viaţa, ţinând corabia într-un fel – bineînţeles, nu singură, am fost aici câţiva oameni care ne-am zdrobit, cum se spune –, am fost premiată. Premiul ăsta a fost atât de lovit, murdărit, am primit şi scrisori anonime pentru că l-am acceptat. Dar atunci când s-a anunţat şi toată sala a aplaudat atât de lung, în picioare, pentru prima oară mi-a trecut prin minte că totuşi n-a fost în zadar, că lucrurile s-au adunat. Într-un ziar se reproşa şi se spunea pe un ton explicativ-acuzator că în sală erau studenţii Institutului de teatru. Probabil că pacienţii de la geriatrie ar fi fost mai semnificativi? Dacă tinerii aceia din sală au crezut că am meritat ...am trecut peste comentariile răuvoitoare, ba chiar insultătoare. Eu m-am obişnuit cu insultele de la început.

❑ **De la care început?**

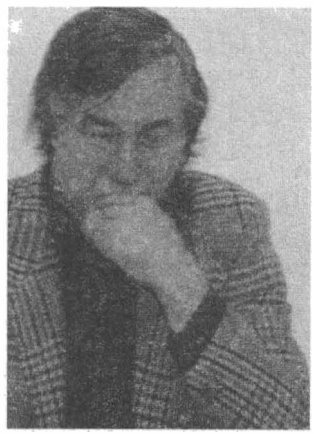
■ De la începutul carierei. Întotdeauna spectacolele mele au fost foarte controversate: apăreau pe aceeaşi pagină o cronică îngrozitoare şi una „îngrozitor" de laudativă. Probabil că nici una nu avea dreptate. Dar niciodată n-am fost numai răsfăţată. În momentul acela, însă, pe scenă, m-am bucurat într-adevăr. Am vrut să spun, dar mi-a fost ruşine: ştiu că nimeni n-o să mă sărbătorească pentru cei 25 de ani, nici Ministerul, nici Institutul, nici UNITER, şi în momentul acela, care a fost, realmente, întâmplător, recunosc, m-am bucurat. A fost sărbătoarea mea. O sărbătoare întâmplătoare.

MAGDALENA BOIANGIU

* E vorba despre solicitarea de a modifica legislaţia în domeniul teatrului, solicitare căreia, din câte ştim, nu i s-a dat nici un răspuns (n.r.).

Scenă din Pescăruşul **de Cehov, în regia Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic (cu Gheorghe Visu, Valeria Seciu şi Ana Ioana Macaria)**

Sub pecetea tăcerii
Neînțelegerea – Albert Camus



O noapte a destinului, undeva în inima Europei. O sfâșiere dureroasă, disperată, epuizată. O noapte a uciderii viselor, a sfârșitului speranței. O noapte a așteptării, a celei din urmă așteptări.

Stranie și ambiguă, lumea lui Camus se extinde în magia tăcerii. Realitatea nu mai e de mult reală. Ea erupe coșmaruri.

Sculptând în timp pentru a elibera reacțiile și tensiunile **înăuntrului**, *încarnându-le în reflexii tulburătoare, ființa camusiană biciuită de furia vremurilor, fără a avea șansa viitorului, poartă povara iadului cu sine, revoltându-se împotriva neantului și a tăcerii Cerului.*

Aici și acum, iadul e rece.

Abandonați în răspântia înțelegerii, tânjind după mineralizarea stâncii, eroii **Neînțelegerii** *se lasă devorați de arbitrar.*

Blestemul predestinării perpetue invadează viața, uzurpându-i sensul.

În patos și umor, explozie și liniște, chin și patimă, luciditate și sarcasm, **accidentalul și eternul** *s-au împerecheat născocind o existență absurdă, născare platnică durerii și solitudinii.*

Viața trăiește din echivocul ei sau, mai bine zis, ne trăiește într-o plenitudine ambiguă.

„Dincolo de bine și rău", spectacolul nostru caută o **altă dimensiune, cealaltă,** *imprevizibilă, ascunsă, stranie, adevărată a trecerii. Alienarea nu este decât o formulă a rezistenței, al cărei sfârșit e continuu amânat.*

Țesem, din termeni obscuri, resturi de înțelegere... Comedia camusiană erupe în tragedie, tragedia sa e erodată de comic.

Într-un spațiu profetic, visul, așteptarea și crima s-au îngemănat.

Camera de tortură o purtăm în noi. Paznicul ei e gândul.

În această noapte a „neînțelegerii", umanul se dilată sub opresiunea înțelesului.

Omul **trebuie** *să sufere.* **Trebuie** *– cuvânt de osândă, așa cum nota Büchner, cu care am fost botezați.*

Spectacolul de veghe a unui teatru ce nu a apărut încă, ritual tragic al disperării asumate sub privirea Celui ce tace. Pustiul și furtuna revoltei mistuie abisurile umane.

Singurătatea e peste tot!

Înăuntrul și în afara noastră, dimensiunea tulburătoare a vidului saturat de trăire stăpânește sufocata zădărnicie activă.

Activăm, potențăm, mistificăm... Existăm întru noblețea nimicniciei.

Numai Sergiu Celibidache ar putea defini muzical „Vocile" acestei voluptăți a durerii.

Purtători de nefericire și vise în perimetrul înstrăinării. Atât. Numai atât suntem.

Exilul lui Camus ne apropie de cărările miturilor elene, iar pașii fiecărui „exilat" străbat calea Golgotei fără contur. Mici într-o lume mică. E puțin, e mult...??!! Nu putem **încă** *știi... Ispășim continuu...*

Rostuim cu îndărătnicie și trudă un **NU** *final, spus mistuitor de simplu.*

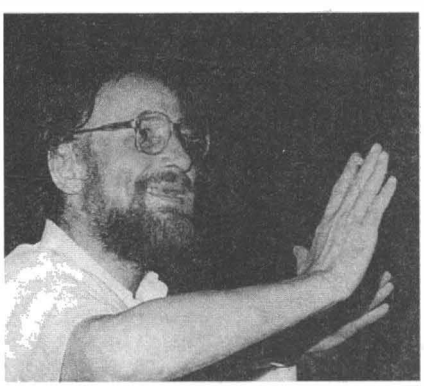
Vinovați sunt oamenii,
judecători tot ei.

ALEXA VISARION
Freiburg '94

N.R. Notațiile de mai sus i-au fost prilejuite autorului de spectacolul său cu **Neînțelegerea**, montat la Teatrul „KIEW" din Freiburg și care a avut premiera în decembrie 1994.

DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ FIȚI DIRECTOR DE TEATRU?

TUDOR MĂRĂSCU, directorul Teatrului Odeon:



În primul rând, nu am acceptat. Asta, în 1990.

În al doilea rând, iar nu am acceptat. Asta în 1994, când colectivul unui teatru bucureștean, altul decât cel al Teatrului Odeon, a rămas pentru câteva zile fără director.

În cele din urmă, în vara anului trecut, am acceptat direcția Teatrului Odeon. Doar pentru șase luni, din rațiuni de ordin sentimental, legitimate de cei 17 ani petrecuți în acest teatru, dar și în urma unei discuții telefonice între domnul Mircea Micu și Alexandru Dabija, la care am fost martor împreună cu încă două persoane, discuție în care Alexandru Dabija a anunțat că, în schimbul deciziei prin care Inspectoratul pentru cultură al municipiului București refuză demiterea lui Florin Zamfirescu, a doua zi își va înainta el demisia.

În fața mea, decizia inspectoratului a fost trimisă la Teatrul Odeon.

În aceste condiții, considerând că teatrul meu trece printr-un impas, într-o zi de miercuri pe care o voi ține minte, am acceptat direcția, pentru șase luni.

Când am spus da, nu aveam de unde să știu că a doua zi Dabija se va răzgândi și că, în ultimă instanță, va fi demis pe baza unor motive pentru care, un an mai târziu, va fi premiat de Fundația Tofan și de UNITER.

Fiind plecat de un an și mai bine din teatru, nu mai eram la curent cu situația existentă la Odeon și, în treacăt fie spus, îl admiram pe Dabija pentru lobby-ul pe care îl făcuse instituției în mișcarea teatrală românească și de aiurea.

Dacă, atunci când am spus da, aș fi știut ceea ce am aflat puțin mai târziu, aș fi spus nu, pentru a treia oară.

Nu vreau să intru în detalii, de altfel am refuzat permanent să mă constitui în „parte" la adresa fostei conduceri, considerând că și așa declarațiile lor au făcut destul rău teatrului românesc.

De-abia acum încep să răspund la întrebarea dumneavoastră. Acum o lună am acceptat să fiu numit director al Teatrului Odeon pe o perioadă de trei ani.

Am acceptat pentru că, între timp, punându-mă la curent cu problemele instituției, consider că pot rezolva o serie întreagă de

neglijenţe ale fostei conduceri, în beneficiul teatrului şi al excelentei trupe de actori existente aici.

Concret, consider că trei premiere într-o stagiune - mă refer la stagiunea 93–94 la Sala Mare – sunt nereprezentative ca număr pentru un teatru ca Odeonul. În consecinţă, am dublat numărul premierelor.

Consider că piesa românească, atunci când există şi este importantă, trebuie să constituie o preocupare a teatrului. În consecinţă, primele două piese care au intrat în repetiţii la Odeon sunt **Carlo contra Carlo** de Paul Ioachim şi **A treia caravelă** de Iosif Naghiu.

În ceea ce priveşte regizorii cu care voi colabora, îi păstrez pe unii dintre cei care au lucrat şi înainte la Odeon, în speţă Dragoş Galgoţiu, care va monta **Lulu** de Wedekind, Alexander Hausvater, care va monta **Pericle** de Shakespeare, şi Petre Bokor, care va monta o monodramă cu Florin Zamfirescu.

De asemenea, fiind profesor la catedra de regie de la ATF, voi favoriza debutul unor studenţi regizori din ultimii doi ani de studii. Beatrice Bleonţ va monta **Opera de trei parale** a lui Brecht, Diana Manole - cunoscută ca poetă - va monta **Cymbeline** de Shakespeare (în această stagiune).

Sala Pod, înfiinţată de Al. Dabija, va fi un laborator de experimente şi cercetări teatrale, pus la dispoziţia tinerilor studenţi regizori şi actori. Proiecte: **Leonce şi Lena** de Büchner şi o dramatizare după „Crimă şi pedeapsă" de Dostoievski.

Sala de la Podul Grand - una dintre cele mai bune săli de teatru din Bucureşti, pe nedrept nefolosită în ultimii patru ani - va fi repusă în circulaţie; sigur, nu cu rezultate spectaculoase de la început, dar sper ca la sfârşitul mandatului meu să funcţioneze ca oricare sală de teatru din Bucureşti.

Atât pentru acest început. Vă dau întâlnire la sfârşitul acestei stagiuni şi vom vedea împreună cât din ceea ce mi-am propus am izbutit să realizez.

MIHAI ISPIRESCU, director artistic al TNB:

Sunt onorat să mă înscriu şi eu în cartea mare a Teatrului Naţional, cu o răspundere copleşitoare faţă de gloria instituţiei şi de valorile artistice care au slujit-o şi o servesc şi azi.

Vreau ca, într-un timp cât mai scurt, să cunosc toţi componenţii acestei extraordinare trupe, spre a învăţa cum să-i servesc cât mai bine, fiindcă datoria mea, ca director artistic, aceasta va fi: să ajut toţi artiştii primei scene a ţării să lucreze şi să izbândească după aspiraţiile lor, pentru ca Teatrul Naţional al României să ocupe, pe drept, cel mai înalt loc în ierarhia teatrală naţională.

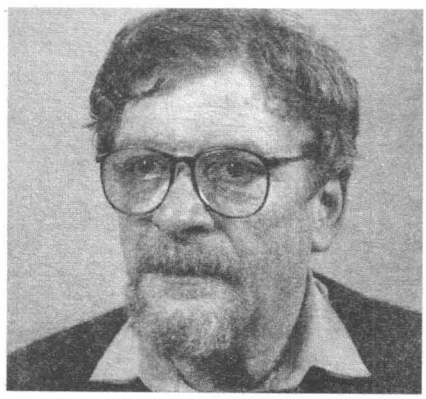
Sunt, de altfel, aspiraţii pe care Generalul, marele nostru scriitor, Fănuş Neagu, şi le-a propus în programul la a cărui împlinire, începând din acest an, am să-i fiu alături. Cu toate forţele. Pentru faptul că m-a ales ţin, încă o dată, să-i mulţumesc.

Declaraţii de proiecte n-am să fac. Din două motive. Întâi pentru că pe noi, românii, vorbele ne omoară: ele ne-o iau, mereu mai sprinţare, înaintea faptelor. Vreau **să fac,** apoi să vorbesc. Al doilea motiv ar fi că acum, la începutul campaniei electorale, când fiecare partid se bate să iasă mai în faţă, tot prin vorbe, o frumoasă declaraţie de intenţii ar suna ca una de veritabilă propagandă electorală sau, mă rog, s-ar confunda cu aşa ceva. Întrucât nu doresc să iau locul nici unui preşedinte, parlamentar, senator, deputat, singura mea politică fiind **TEATRUL** (cu majuscule!), am să vă propun altceva: să-mi adresaţi aceeaşi întrebare, exact de-acum într-un an. Să vedem atunci dac-am făcut ceva din ceea ce ar fi trebuit să fac.

Şi-aici intervin alte două condiţii: dumneavoastră să mai fiţi unde sunteţi, eu să mai fiu aici. Fiindcă încă unul dintre mai vechile şi nefericitele obiceiuri ale pământului este acela de a da omul afară exact atunci când începe să se potrivească mai bine locului, exact când a-nvăţat despre ce-i vorba şi-ar putea fi cu adevărat eficient.

Ne rămâne, deci, să trăim şi să vedem. Şi, bineînţeles, să sperăm!

EUGEN HARIZOMENOV, directorul Teatrului de Stat din Oradea:



De ce am acceptat postul de director?!...

Dacă aş răspunde că din inconştienţă, m-aţi crede?

Dacă aş spune că am acceptat în încercarea de a mă „reabilita" în ochii urbei, ai colegilor, în propriii mei ochi (se ştie de ce, nu?)? La om nou, funcţie nouă...

Dacă aş spune că m-a determinat dorinţa de a schimba ceva, ceva esenţial, în teatrul în care exist şi trăiesc de 25 de ani?

Dacă aş spune că - fără glumă - am un program pe care vreau să-l pun în practică, în aplicare?

Dacă aş spune că nici într-un caz n-am acceptat din spirit polemic şi că atunci când este cazul iau ce a fost bun şi în trecut, ba chiar programul meu se referă şi la (mai ales) ce-a fost bun în urmă cu... ani?

Dacă aş spune că am acceptat ca să am unele avantaje materiale (37.000 de lei indemnizaţia), m-aţi crede?

Dacă aş recunoaşte că am vrut să „mă stric" cu toţi colegii mei? Prea eram în relaţii bune cu mulţi...

Şi dacă aş spune că am vrut să-mi încerc puterile? Ce, n-aţi mai văzut bătrâni care-şi dau doctoratul?

Grupaj realizat de **VICTOR PARHON**

SHAKESPEARE AL TUTUROR ÎNCEPUTURILOR

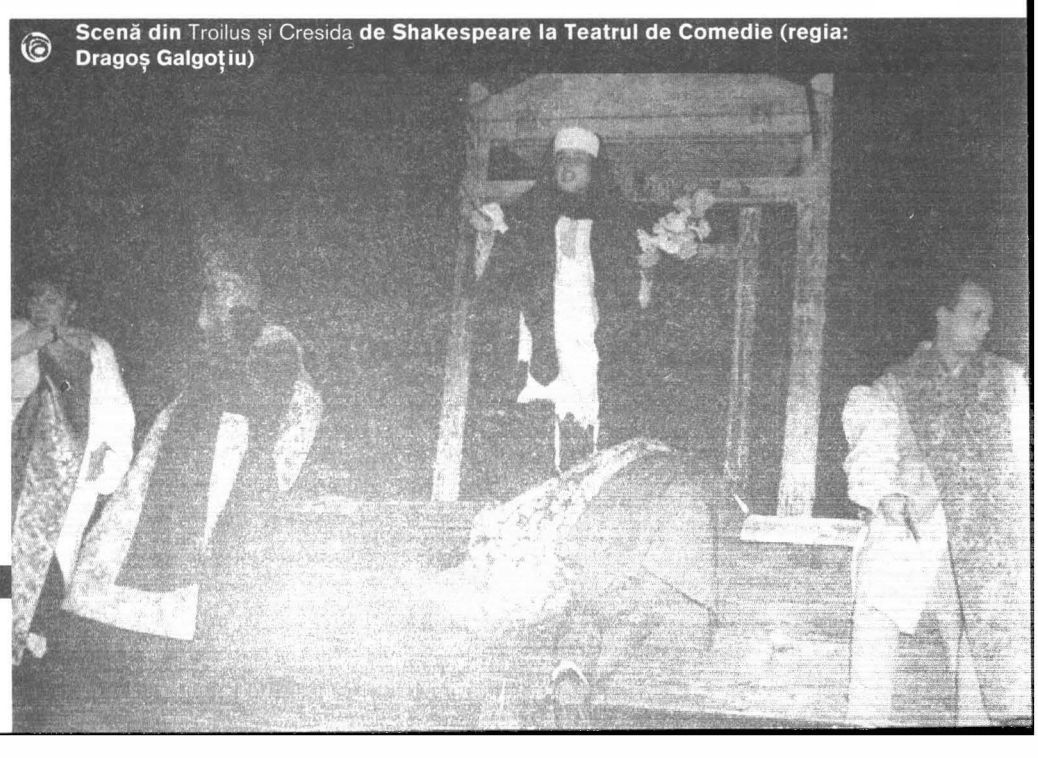
Dramaturgia shakespeariană a pătruns în repertoriul românesc într-un moment sensibil apropiat de naşterea oficială a teatrului autohton. Relativa desincronizare a culturii noastre în raport cu aceea europeană nu este, desigur, străină de această „întâmplare", căci apariţia teatrului cult a coincis, la noi, cu întârziata ecloziune a romantismului, curent care (mai ales prin reprezentanţii săi germani, familiari inteligenţiei româneşti de la începutul secolului 19), îl redescoperise cu entuziasm pe autorul elisabetan. În această convieţuire timpurie să stea oare explicaţia faptului că mai toate clipele mari ale spectacologiei naţionale moderne (un singur exemplu: „reteatralizarea teatrului", concretizată în **Cum vă place**, montarea lui Ciulei din 1961) sunt legate de Shakespeare? Ipoteza e tentantă. Oricum, piesele lui au reprezentat şi reprezintă un constant punct de atracţie pentru aproape toţi regizorii români importanţi (uneori, şi pentru ceilalţi...), înainte de război şi după război, înainte de revoluţie şi după revoluţie; ba, chiar, în special după revoluţie, când, dacă nu mă înşel, toate stagiunile au produs cel puţin **un** spectacol Shakespeare de anvergură. Actuala stagiune a început şi ea. în câteva teatre, sub aripa „lebedei de la Stratford"; în Bucureşti, Teatrul de Comedie şi Teatrul Naţional au montat **Troilus şi Cresida**, respectiv **Romeo şi Julieta** – o simetrie în contrast, probabil involuntară, dar ciudat de semnificativă.

Compatriotul nostru

TROILUS şi CRESIDA de William Shakespeare ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei: 11 decembrie 1994 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Dragoş Galgoţiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuţia: Silviu Stănculescu (Priam), Ovidiu Niculescu (Hector), Marian Râlea (Troilus), Zoltan Octavian Butuc (Paris), Şerban Celea (Agamemnon), Florin Călinescu (Ahile), George Ivaşcu (Aiax), Valentin Popescu (Diomede), Dinu Manolache (Pandarus), Gheorghe Dănilă (Nestor), Constantin Ghenescu (Patroclus), George Mihăiţă (Thersit), Şerban Ionescu (Ulise), Eugen Racoţi (Menelau), Mihai Bisericanu (Aeneas), Gabriela Popescu (Cresida), Magda Catone (Casandra), Adina Popescu (Andromaca), Manuela Hărăbor (Elena).

Regizorul Dragoş Galgoţiu mai are la activ un spectacol shakespearian, realizat spre sfârşitul anilor '80, la Ploieşti – **Mult zgomot pentru nimic**. Era, ca şi majoritatea montărilor sale, un spectacol baroc, abundent în referinţe culturale şi în deschideri reflexive neaşteptate, trimise însă spre sală într-un torent atât de impetuos şi dezordonat încât multe se rătăceau ori îşi pierdeau sensul, imaginea de ansamblu rămânând, de aceea, bogată, dar fatalmente confuză. De câtva timp, Galgoţiu pare să fi abandonat parţial această manieră – postmodernistă, i-aş zice – de a face teatru, producţiile sale căpătând o claritate, o „transparenţă" sporită; indicativ, din acest punct de vedere, a fost, de pildă, spectacolul cu **Scaunele** de Eugen Ionescu, la Teatrul Mic. În categoria „transparenţei" poate fi aşezată şi transpunerea scenică pe care o efectuează el la Teatrul de Comedie cu un text shakespearian drag acestei instituţii, deoarece desemnează un moment de glorie din existenţa ei: spectacolul, legendar aproape, al lui David Esrig, din 1965. Din păcate, pe acela nu l-am văzut; mi-ar fi plăcut să pot compara două montări apărute în contexte politice şi culturale atât de diferite şi, totuşi, atât de subtil asemănătoare – „dezgheţul" controlat şi „tranziţia" necontrolată.

În varianta sa, Dragoş Galgoţiu se ţine, într-un fel, foarte strâns de textul lui Shakespeare (pentru care, în paranteză fie zis, nu e nicăieri menţionat traducătorul, detaliu deloc neglijabil), adică urmează îndeaproape intenţia demitizantă a dramaturgului. Mai mult, o subliniază apăsat. Shakespeare a decupat un episod (apocrif) din războiul Troiei – povestea de dragoste, ori, mai degrabă, flirtul dintre prinţul Troilus şi concetăţeana sa, Cresida –, supunând deriziunii nu doar uşurătatea celor doi, ci şi găunoşenia pompoasă a unor figuri ilustre ca Agamemnon, Ahile, Aiax etc.; în această comedie sarcastică (scrisă, probabil, în jur de 1604), dramaturgul pare că şi-a autoparodiat piese grave precum drama sângeroasă **Titus Andronicus** ori tragedia **Romeo şi Julieta**, compuse anterior. (Cam la fel a procedat Caragiale, rescriindu-şi în notă bufă teribila **O făclie de Paşti**.) Regizorul



Scenă din Troilus şi Cresida **de Shakespeare la Teatrul de Comedie (regia: Dragoş Galgoţiu)**

merge mai departe, aplicând ironiei shakespeariene un nou strat parodic ce împinge desenul personajelor spre caricatură şi farsa tragică (după cum însuşi defineşte piesa în caietul-program), spre clovnadă sumbră. Procedeul, tautologic, avea toate şansele de a deveni contraproductiv în raport cu intenţiile realizatorului, dacă aceste intenţii s-ar fi limitat la animarea universului „istoric" al scrierii. Galgoţiu a urmărit însă cu totul altceva, şi anume să-l înfăţişeze pe Shakespeare nu numai drept contemporanul nostru, ci şi drept compatriotul nostru. Prin ilustraţia muzicală (cântece populare autentice ori „folclor nou", cum se spunea acum câţiva ani) şi prin stilul de joc al actorilor, războiul troian e transplantat foarte aproape de noi – într-o mahala bucureşteană, de pildă –, amintind insistent de **D-ale carnavalului**; ba, încă, de **D-ale carnavalului** filmată de Pintilie, căci pe banda sonoră plouă continuu, apăsat şi m(it)ocăneşte. (Pelicula în chestiune a ajuns, îţi vine a crede, obsedantă pentru Teatrul de Comedie; noroiul de-acolo a stropit şi costumele din spectacolul lui Mihai Manolescu.) Propunerea regizorală este surprinzătoare şi. în termeni strict scenici, argumentată; chiar eficientă, în sensul că dezlănţuie în sală râsete şi veselie. În plus este, cum spuneam la început, cât se poate de clară: înţelegi tot ce se petrece pe scenă, identifici personajele şi specia caracterologică de care ţin ele. Ce împiedică, atunci, ca acest spectacol să fie mare sau, măcar, important? Dincolo de incredibila sa vulgaritate – prin care regizorul a urmărit, poate, să „redea" mai convingător mediul, deşi, evident, nu asta era soluţia –, persistă o puternică senzaţie de frustrare: de ce trebuie să-l facem pe Shakespeare să arate „ca noi"? Reuşim astfel să exorcizăm mai repede diavolul autohton? Sau, indiferent ce jucăm, tot Caragiale ne iese, pentru că nu putem noi ieşi din Caragiale?

Spectacolul are, altfel, meritul notabil de a agrega distribuţia (inspirat întocmită) într-o veritabilă echipă, ce aminteşte zilele bune ale Teatrului de Comedie şi dă speranţa că ele se vor întoarce în curând. I-aş menţiona însă pe George Mihăiţă, Dinu Manolache, George Ivaşcu, Mihai Bisericanu şi Constantin Ghenescu, nu doar pentru portretizarea consistentă a eroilor lor – lucru pe care îl izbutesc mai toţi interpreţii –, ci şi pentru faptul că ei reuşesc, pe cont propriu, să scape din plasa amintitei vulgarităţi. Cum face şi scenografia lui Vittorio Holtier care, dacă a rămas dator în ce priveşte utilizarea spaţiului de joc (decorul e prea masiv), a conceput, în schimb, costume grăitoare pentru statutul fiecărui personaj, diferenţiind inteligent taberele. ■

Actualitate fără actualizare

ROMEO ŞI JULIETA de William Shakespeare. În româneşte de Virgil Teodorescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 15 decembrie 1994 ● Regia: Beatrice Bleonţ ● Scenografia: Liliana Cenean, Ştefan Caragiu ● Muzica: Gabriel Bassarabescu ● Distribuţia: George Călin (Romeo), Teodora Cîmpineanu (Julieta), Constantin Dinulescu (Lorenzo), Zoe Muscan, Silvia Năstase (Doica), Claudiu Bleonţ (Mercuţio), Ana Ciontea (Lady Capulet), Carmen Ionescu (Lady Montague), Armand Calotă (Capulet), Mircea Anca (Montague), Tomi Cristin (Paris), Gabriel Costea (Tybalt), Andrei Duban (Benvolio), Alfred Demetriu (Prinţul Escalus), Marius Cordoş (Peter).

Beatrice Bleonţ se află, şi ea, la al doilea spectacol Shakespeare din carieră. Precedentul, realizat cu puţin timp înaintea acestui **Romeo şi Julieta**, a fost **Nevestele vesele din Windsor**, pus în scenă la teatrul din Braşov. A monta unul după altul două texte de o asemenea densitate şi dificultate reprezintă un veritabil tur de forţă, cu atât mai impresionant cu cât regizoarea este încă studentă. E drept, primul spectacol mi-a lăsat impresia că, la acea dată, Beatrice Bleonţ nu atinsese încă maturitatea profesională care să-i permită abordarea satisfăcătoare a acestei dramaturgii (deşi capitolul „comedie shakespeariană" constituie tema obligatorie pentru studenţii-regizori din anul III la ATF). Între timp, însă, maturizarea pare să se fi produs, şi încă pe o coordonată surprinzătoare şi oarecum inedită în raport cu tendinţa căreia i se raliază în general regizorii noştri tineri (şi nu numai): constrângerea textului clasic, mai ales prin aşa-zise actualizări, la a deveni o „oglindă fidelă" a realităţii din jur. În cele mai multe cazuri, operaţiunea se soldează cu deformarea hidoasă atât a „oglinzii", cât şi a peisajului reflectat în ea. Or, dacă în **Nevestele vesele...** regizoarea cedase întrucâtva ispitei de a se alinia la această modă (suficient de... demodată în lume, trebuie spus), în **Romeo şi Julieta** ea o repudiază net.

Una dintre glumele cele mai frecvente, de-acum banalizate, în teatru sau pe seama teatrului se referă la actorii şi actriţele ce îmbătrânesc visând să i joace pe îndrăgostiţii veronezi, roluri pe care le capătă, eventual, când ajung la vârsta Doicii şi a călugărului Lorenzo. Dar, în mod bizar, când asta chiar se întâmplă, când eroii sunt întruchipaţi, pe scenă, de „oameni în toată firea", nimeni nu se supără; dimpotrivă. Explicaţia stă mai puţin, cred, în acceptarea de către privitor a convenţiei teatrale ori (când e cazul) în forţa interpreţilor de a anula determinările biologice; motivul profund rezidă, mai degrabă, în incapacitatea noastră de a ne sustrage tiraniei subtile pe care o exercită modelul, tradiţia, mai ales atunci când sunt asociate unui geniu acreditat, cum e Shakespeare. Iar în ce priveşte această piesă anume, această „tragedie a iubirii", tradiţia (ne) impune să cerem interpreţilor trăiri liminare, iar regizorului – „zugrăvirea" de pasiuni răscolitoare; iată lucruri de care nu sunt capabili (tot tradiţia o spune) decât „oamenii în toată firea". Cerând acestea, uităm, probabil (deşi celebrul film al lui Zeffirelli ne-a amintit-o), că, la Shakespeare, Julieta nu are nici paisprezece ani, iar Romeo, abia cu doi-trei ani mai mult. Beatrice Bleonţ nu a uitat. În spectacolul ei **textul** dramaturgului rămâne reperul fundamental; **în text**, şi nu în ce a crezut ea că **ar fi vrut** să spună textul îşi au sursa rezolvările regizorale. Aşa se face că pe scenă apar doi adolescenţi abia ieşiţi din

foto: Ştefan Dediu

Imagine din Romeo şi Julieta **de Shakespeare la TNB (regia: Beatrice Bleonţ)**

copilărie (jucaţi de studentul George Călin şi de neprofesionista Teodora Cîmpineanu cu o prospeţime în care nu răsună nici un accent fals), doi adolescenţi zburdalnici şi răsfăţaţi, pentru că aparţin unor familii bogate, doi adolescenţi care abia acum devin conştienţi de ei înşişi, dar şi de lumea celorlalţi, a adulţilor. Iar ceea ce descoperă în această lume nu e deloc atrăgător, căci aici există obtuzitatea îmbuibată şi ghiduşiile stupide ale lui Capulet (Armand Calotă dă personajului un relief bogat şi împlinit), senzualitatea chinuită şi impudică a lui Lady Capulet (căreia Ana Ciontea îi găseşte, inspirat, o febrilitate aproape morbidă), deşănţarea isterică a lui Lady Montagu (pe care Carmen Ionescu izbuteşte să o impună ca personaj în ciuda apariţiilor foarte scurte), brutalitatea încruntată a lui Montagu (Mircea Anca), suficienţa făloasă a autorităţii, reprezentată de Prinţul Escalus (Alfred Demetriu). Nici măcar aliaţii celor doi nu se salvează din derizoriu, pentru că Doica (jucată savuros, cu intonaţii „poporane" suculente dar măsurate, de Silvia Năstase) e doar un fel de mahalagioaică generoasă şi trivială, iar călugărul Lorenzo (excelent portretizat de Constantin Dinulescu, care se află de câtva timp într-un „vârf de formă" remarcabil) – doar un schivnic binevoitor, dar zăbăuc. Acestei lumi ceilalţi tineri din piesă încearcă, în viziunea lui Beatrice Bleonţ, să i se adapteze într-un fel sau altul, fie mimându-i ticurile, precum aproape „integratul" Paris, un Capulet în devenire (Tomi Cristin e reţinut şi exact), sau violentul Tybalt (Gabriel Costea – cu un semiton peste măsura justă), fie măgulind-o prin blândeţe, precum Benvolio (Andrei Duban – cu un semiton sub...) ori prin prefăcută supuşenie, precum servitorul Peter, tipic clovn shakespearian (Marius Cordoş îi schiţează sumarului personaj un profil neaşteptat de ferm). Singurul care cutează să o înfrunte făţiş este Mercuţio, spirit frământat, turbulent şi sarcastic (întrupat de Claudiu Bleonţ cu o strălucire ce pălеşte, din păcate, tocmai în superba scenă a morţii), care ascunde sub agresivitatea sugerată de costumul cu discretă alură **punk** o sensibilitate sângerând încă de pe urma ciocnirii cu viaţa „normală". Din această viaţă „normală" Romeo şi Julieta trebuie să dispară înainte de a fi apucat să intre. Nici n-ar fi putut. Pentru copii, pentru inocenţi, alternativa este să-şi ucidă sufletul spre a putea să-şi poarte nestânjenit trupurile prin viaţa „normală", ori să-şi ucidă trupurile spre a-şi păstra neatinse sufletele. Iar Romeo şi Julieta aleg moartea cu uşurinţa şi naturaleţea cu care s-au iubit, cu ingenuitatea copiilor ce cred că viaţa „lor" nu poate continua în lipsa dragostei, fiindcă n-au apucat să afle că viaţa „normală" e alcătuită din trădări şi compromisuri, din acomodări şi renunţări. În urma lor rămâne, balansându-se nostalgic, doar leagănul gol al copilăriei. Şi o poveste ce-i ajută pe „oamenii în toată firea" să-şi ducă mai departe viaţa „normală".

Întreg acest edificiu conceptual e transpus scenic de Beatrice Bleonţ în desfăşurări vizuale de o elegantă simplitate, la care contribuie notabil scenografia Lilianei Cenean şi a lui Ştefan Caragiu. Spaţiul de joc este amplu, aerat, aproape fără decor; pe tonalitatea lui neutră, costumele şi luminile aşază fugare pete de culoare. Scenele de grup sunt compuse pictural, recreând, în mod straniu, nu atât cadrul ficţiunii shakespeariene, cât pe acela („real"?) al existenţei „amanţilor din Verona".

Şi, în final, o observaţie pe care am stat mult la îndoială dacă s-o transcriu. Deşi nu conţine nici cea mai palidă aluzie „politică", nici cel mai slab accent „actualizant", spectacolul lui Beatrice Bleonţ îţi îndreaptă gândul, fără să vrei, către adolescenţii care au murit pe stradă în decembrie, acum cinci ani, către aceia care au murit la fel de simplu şi de firesc ca şi Romeo şi Julieta, fiindcă nu apucaseră să afle că viaţa „normală" e alcătuită din... şi din... Poate că dac-ar fi ştiut că în urma lor va rămâne doar o legendă care să-i ajute pe „oamenii în toată firea" să-şi continue viaţa „normală"...

Dar, firește, asta am spus-o doar pentru a conchide că poţi vorbi despre noi chiar şi vorbind numai despre Shakespeare.

ALICE GEORGESCU

ÎN DULCELE STIL CLASIC

PREMIERĂ PE ȚARĂ

HARVEY de Mary Chase. În românește de Radu Beligan ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 12 ianuarie 1995 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Decoruri: Mihai Mădescu ● Costume: Luana Drăgoiescu ● Muzica: Ștefan Elefteriu ● Distribuția: Radu Beligan (Elwood P. Dowd), Adela Mărculescu (Vera Louise Simmons), Damian Crâșmaru (William Chumley), Simona Bondoc (Betty Chumley), Alexandru Hasnaș (Omar Gaffney), Dan Puric (Lyman Sanderson), Raluca Penu (Julia Kelly), Radu Ițcuș (Duane Wilson), Cristina Pancu (Myrtle Mae Simmons), Catița Ispas (Ethel Chauvenet), Valentin Uritescu (E. J. Lofgren).

Reprezentată în premieră absolută la 1 noiembrie 1944 la New York, **Harvey** de Mary Chase are de la început un foarte mare succes (obținând în 1945 Premiul Pulitzer), culminând cu turnarea unui film (după scenariul autoarei – 1950), în care vor juca James Stewart și Josephine Hull. Sensibilitatea deosebită a autoarei, capacitatea ei de a contura personaje viabile în ciuda contextului conflictual mai puțin verosimil în care sunt puse, naturalețea și spontaneitatea replicii, rămânând spirituală chiar și atunci când ar fi putut să cadă ușor în vulgaritate, toate acestea explică până la un punct amploarea și longevitatea succesului unei comedii sentimentale destul de trăsnite ca să fie pe gustul american. Dar cheia succesului, a enormului succes de care s-a bucurat **Harvey** de-a lungul timpului și pe diversele scene ale lumii constă în descoperirea unei zone de interferență a realului cu imaginarul, zonă căreia îi corespund – și unde, de fapt, sălășluiesc – nenumărate disponibilități de generozitate sufletească de care fiecare dintre noi are nevoie și care – pe deasupra – ar și sta la îndemâna fiecăruia. Cu condiția de a recunoaște și visării, iluziei, speranței dreptul la o existență **reală**, capabilă să ne facă a suporta mai ușor stresanta **realitate** înconjurătoare. Fără a fi în stare să agreseze pe cineva, chiar dacă el e agresat în fel și chip, simpaticul bătrânel Elwood P. Dowd se cinstește poate cam des cu câte-un pahărel, ceea ce nu-l împiedică să „vadă" mai bine decât ceilalți. Așa se face că Elwood **reușește** să-și **vadă** și să-și **cunoască**, dacă nu chiar îngerul păzitor, în orice caz spiritul protector, care pentru el ia înfățișarea unui iepure mare și alb, de aproape doi metri, pe nume Harvey.

Proteguitoare, lumea iluziei poate fi complementară celei reale, desigur fără s-o anuleze, dar putând să-i netezească asperitățile și să-i îndulcească relieful. Nu vor fi în stare să-l **vadă** pe Harvey decât cei care cred în el, cei care nu sunt total aplatizați de realitate și pot accepta – în termenii dramaturgiei românești – „jocul de-a vacanța". Sunt aceiași care **cred** în **existența** lui Moș Crăciun, chiar dacă știu că el „nu există", dar asta nu-i împiedică să fie – prin credința lor – mai bogați decât ceilalți. (Încă de pe la trei ani, fără să i-o fi sugerat cineva, fiul meu Tudor are un **prieten** al lui, Andrei, care poate pentru noi nu există, dar care lui îi „scrie" sau îi „telefonează" din India sau din America, îi spune ce face și cum o mai duce, ba îl mai și sfătuiește despre una sau despre alta, astfel încât, ori de câte ori e întrebat despre Andrei, Tudor poate să-ți spună cu toată seriozitatea pe unde mai e acum și ce-a mai făcut în ultimul timp. De ce l-am convinge că acest imaginar Andrei nu există, câtă vreme **cu siguranță** n-am avea cu ce și cu cine să-l înlocuim?) Și cine ar putea să-i ia locul lui Harvey, câtă vreme suntem dispuși să credem în el?

Piesa scrisă de Mary Chase are intuiția și inspirația de a nu deștrăma „jocul de-a vacanța". Căci, constrâns până la urmă – nu de cei din jur, ci de propria-i generozitate – să renunțe la (a-l mai vedea pe) Harvey, Elwood va fi salvat în ultima clipă de către sora sa, care realizează catastrofa ce ar reprezenta-o, chiar pentru ea, eventuala lui revenire la **normalitate**. O dată cu Elwood, Harvey părăsește sanatoriul neuro-psihiatric – în care primul și-ar fi putut pierde **identitatea**, iar cel de al doilea și-ar fi putut deștrăma **existența** – și se întoarce printre oameni. Pentru cei care îl pot „vedea" în timpul spectacolului, nu va fi de mirare să-l întâlnească apoi și pe stradă, mai ales în compania domnului Elwood – Radu Beligan.

Poate c-am scris cam mult despre această tânără și reconfortantă piesă, la cei nu mai puțin de 50 de ani ai săi. Dar, fiind reprezentată abia acum în premieră pe țară, se cuvenea s-o privim cu ochii noștri și s-o integrăm acelei zone a aspirațiilor umane – și a întrepătrunderii planului real cu cel iluzoriu – de care nici dramaturgia română n-a rămas străină. (A se vedea chiar piesele celor doi directori de azi ai Naționalului bucureștean, Fănuș Neagu și Mihai Ispirescu.)

Spectacolul regizat de Tudor Mărăscu e poate unul cuminte, „în dulcele stil clasic" al Naționalului, dar e un spectacol bine făcut, destul de bine ritmat și cu o fluență satisfăcătoare, grație rapidității „schimbărilor" de decoruri, inspirat concepute de Mihai Mădescu. La o astfel de piesă nici nu se putea ca regizorul să nu fie preocupat, în primul rând, de strălucirea interpretării actoricești, și încă nu oricum, nu prin supralicitarea efectelor comice, ci,

Adela Mărculescu, Radu Beligan și Valentin Uritescu în Harvey **de Mary Chase la TNB (regia: Tudor Mărăscu)**

dimpotrivă, printr-o cât mai atentă dozare a acestora. E ceea ce-i reuşeşte nu numai acolo unde era de aşteptat, adică în cazul lui Radu Beligan, ci şi în cazul altor actori redutabili ai Naţionalului, de la Damian Crâşmaru (imprevizibil în doctorul Chumley), la Dan Puric (savuros în doctorul Sanderson), şi de la Simona Bondoc (100% „americancă" în doamna Chumley) la Raluca Penu (100% asistentă în Julia Kelly).

E de nădăjduit ca şi Adela Mărculescu (dna Simmons, sora lui Elwood) să scape de crisparea de la premieră şi, „dându-şi drumul", să se simtă mai la largul ei în acest rol, chiar dacă nu i se potriveşte ca o mănuşă, cum i s-ar fi potrivit, de pildă, dnei Carmen Stănescu. Sunt convingători şi la obiect Radu Iţcuş (Wilson) şi Valentin Uritescu (şoferul Lofgren).

Partea leului îi revine lui Radu Beligan, interpretul lui Elwood, cel care îl „vede" pe Harvey şi trebuie să ni-l facă „vizibil" şi nouă, desigur, dacă credem în el. Dar cum să nu credem, când îl vedem în scenă pe Radu Beligan purtându-se atât de atent, de grijuliu şi de curtenitor cu acest nou şi atoateînţelegător prieten al său? Nici nu mai ştim dacă menirea lui Harvey este aceea de a-l însoţi pe Elwood sau dacă nu cumva menirea lui Elwood va fi fost aceea de a fi doar însoţitorul lui Harvey. De a fi, cu alte cuvinte, şi însoţitorul nostru, ajutându-ne să pătrundem în lumea mirifică a teatrului, a iluziei, a speranţelor noastre, mărturisite şi mai ales nemărturisite, că putem fi mai buni, că încă putem fi mai buni, adică sinceri şi generoşi, adevăraţi şi drepţi, faţă de semenii noştri şi faţă de noi înşine, faţă de irepetabilul miracol al existenţei noastre în această atât de trecătoare dimensiune a realului. De la meşteşug la artă sunt probabil tot atâţia paşi câţi rămân de făcut de la artă la magie. Fascinant şi surâzător, Radu Beligan i-a parcurs – numai el ştie când şi cum – şi pe aceştia din urmă. A ajuns la seninătate şi bucurie curată. Iar dacă poate să existe – şi chiar există! – şi un astfel de Radu Beligan, de ce să nu existe şi Harvey?

VICTOR PARHON

Scenă din Salt mortal **de Aziz Nesin la TNB (regia: Gavril Pinte)**

FRAGILITATEA METAFOREI

SALT MORTAL de Aziz Nesin. Traducere de Viorica Dinescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 13 ianuarie 1995 ● Regia: Gavril Pinte ● Scenografia: Roxana Ionescu ● Muzica: Cristian Tarnoveţchi, Constantin Fleancu ● Distribuţia: Olga Delia Mateescu (Myra), Tomi Cristin (Rovni), Dragoş Ionescu (Prezentatorul), Florian Ilie (Înghiţitorul de flăcări), George Iordache, Cătălin Stancu (Piticul), Marian Vişan (Jonglerul), Aurelian Ciuciulei, Marin Dumitrescu, Ion Tudorache, Elena Tudorache (Personalul medical).

De la înfiinţarea sa în secolul trecut, Teatrul Naţional n-a încetat să provoace interogaţii şi reproşuri dintre cele mai diverse, legate de repertoriu, de distribuţia rolurilor sau de ce se petrece „prin comitetul teatral şi prin gândul direcţiunii", cum ar completa patronul Caragiale. Deşi unele dintre acuze se încăpăţânează să-şi păstreze actualitatea, nu poate fi ignorată şansa pe care această instituţie o acordă, în ultimul timp, studenţilor nu numai actori, dar şi regizori, de a debuta sub sigla TNB.

După montarea unui text clasic – **Romeo şi Julieta** de Shakespeare, în viziunea regizoarei Beatrice Bleonţ –, Naţionalul bucureştean propune de această dată o premieră pe ţară, oprindu-se la dramaturgia contemporană: **Salt mortal** de Aziz Nesin, în regia lui Gavril Pinte. (Ambii debutanţi sunt încă studenţi la Academia de Teatru şi Film.)

Prinde-mă de mână, Rovni! (titlul originar al piesei, tradusă de Viorica Dinescu, autoarea unor cercetări de referinţă în spaţiul culturii turce) este o lucrare dramatică a cărei substanţă se structurează sub forma unei parabole a cuplului. Myra şi Rovni, doi acrobaţi de circ la apogeul carierei, descoperă abia în urma unui accident, pândiţi de experienţa-limită a morţii, că resortul fundamental al existenţei în doi este nevoia de echilibru. Aziz Nesin îşi construieşte discursul metaforic foarte aproape de sugestiile filosofice din „Banchetul" lui Platon. Trupul dublu al atleţilor devine unic în zborul dintre trapeze, refăcând fiinţa originară, căci, aşa cum spune anticul, „fiecare dintre noi este o jumătate de om despărţită de întregul ei (...) şi fiecare jumătate îşi caută necontenit frântura ruptă din el însuşi".

Natura intrigii nefiind deci exterioară, ci antrenând profunzimile psihicului uman, e uşor de bănuit cât de incomodă poate deveni întâlnirea unui regizor cu un astfel de text.

Montarea lui Gavril Pinte gravitează în jurul unui moment esenţial al conflictului – accidentul, căderea fiecăruia în infernul celuilalt. Semnificaţiilor textului regizorul le găseşte o concretizare scenică de asemenea profund metaforică. Învinse de gravitaţie, trupurile celor doi se prăbuşesc şi agonizează pe două paturi de spital, în timp ce sufletele, neîmpăcate, rămân agăţate în plasa de sub trapez şi încearcă să se salveze. În consecinţă, întreaga evoluţie a protagoniştilor are loc în acest spaţiu insolit, dar greu de subordonat. Schimbarea coordonatelor obişnuite de joc are repercusiuni diferite asupra actorilor. De pildă, Olga Delia Mateescu (Myra) pare vizibil stânjenită, cel puţin în prima parte a spectacolului, de mobilitatea imprevizibilă a plasei, în timp ce Tomi Cristin (Rovni) nu numai că nu este inhibat, ci dovedeşte chiar

PREMIERĂ PE ŢARĂ

o condiţie fizică de adevărat acrobat. Pe de altă parte, din cauza balansului aproape continuu, rostirea replicilor dezvăluie imediat calităţile unei dicţiuni îngrijite şi exersate (Olga Delia Mateescu) sau imperfecţiunile ei, provenite mai ales din neglijenţă sau afectare în articularea sunetelor (Tomi Cristin).

Dincolo de aceste inconveniente, relaţiile dintre personaje reflectă o descifrare corectă a identităţilor psihologice, deşi o mai atentă delimitare între stările de maximă tensiune şi cele de acalmie provizorie pe care le parcurg ar contribui la eliminarea momentelor de linearitate.

Un personaj ingenios construit este Prezentatorul (Dragoş Ionescu), substitut al morţii, a cărui prezenţă echivalează cu inserţii benefice de dinamism.

În universul realizării plastice a reprezentaţiei, scenografia Roxanei Ionescu punctează momentele simbolice, sugerează, fără să devină excesivă, logica ei, integrându-se firesc în discursul regizoral.

Salt mortal este un spectacol în care esenţiale rămân nuanţa şi fineţea detaliului, o metaforă scenică a cărei existenţă depinde de un număr considerabil de imponderabile. Fără a dori cu orice preţ o comparaţie forţată, am putea vorbi de o complicată echilibristică, în care neglijarea oricărui pas poate compromite delicateţea ansamblului.

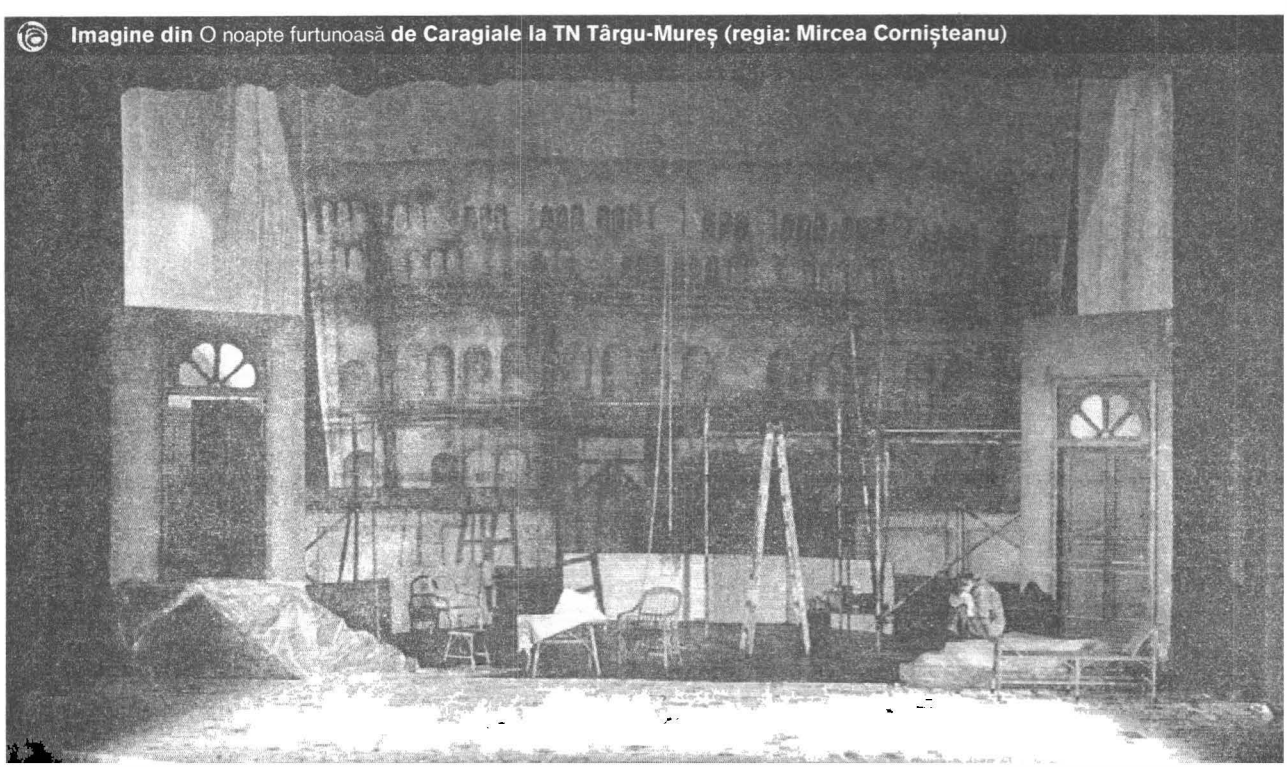
ANCA PLATCU

INCIDENT ÎN DEALUL SPIREI
Zița îi dă lui Țircădău în ochi cu un spray paralizant

O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. Caragiale ● TEATRUL NAȚIONAL DIN TÂRGU-MUREȘ ● Data reprezentației: 6 decembrie 1994 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Scenografia: arh. Traian Nițescu ● Decorul: Valeria Stoleru ● Costumele: Gabriela Cernescu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: Ion Fiscuteanu (Jupân Dumitrache), Mihai Gingulescu (Ipingescu), Nicu Mihoc (Chiriac), Suzana Macovei (Veta), Magda Catone, Monica Ristea (Zița), Cornel Răileanu (Rică Venturiano), Dan Chiorean (Spiridon).

După Sică Alexandrescu nu există vreun alt regizor care să fi făcut atât de mult pentru reprezentarea operei lui Caragiale, ca Mircea Cornișteanu. A dat o integrală a comediilor şi dramei la Craiova – căreia i-a adăugat şi colaje de momente şi schiţe – şi a alcătuit cu mână proprie un scenariu, **Al matale, Caragiale**, punându-l în scenă în câteva oraşe. Aş nota chiar şi o împrejurare mai particulară: având un neobişnuit talent de interpret, el a citit, în împrejurări publice, schiţe ale marelui scriitor, cu un efect exploziv în anii prerevoluţionari.

Ultima sa ispravă scenică e spectacolul **O noapte furtunoasă,** realizat la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş. Vom spune de la început că e o reprezentaţie veselă, bine susţinută actoriceşte în majoritatea rolurilor şi gândită pe un plan mai larg decât montări anterioare. Ilarie Chendi, unul dintre criticii contemporani cu scriitorul, observa, încă în 1897, că in comedia dintâi a dramaturgului găsim „persoane bine alcătuite", „caractere lămurite", „de fapt, figuri reale", însă cu un mare coeficient de generalitate, mai ales în ce priveşte „semidocţii", „de care găsim la noi cu berechetul". Iar intriga – mai zice criticul – e „simplă". Sunt date ce configurează un realism de substanţă şi o posibilă proiectare în universalitate prin consistenţa tipologiei. Exegeze moderne au dus, desigur, şi la înfăţişări caricaturale ale personajelor, schematizări ale mediului şi relaţiilor, plonjări în abstract ale subiectului – unele din aceste conceperi scenice stârnind chiar interes. Dar dacă e să luăm



Imagine din O noapte furtunoasă **de Caragiale la TN Târgu-Mureş (regia: Mircea Cornișteanu)**

în seamă şi opiniile autorului, apoi se cuvine a menţiona susţinerile sale dintr-o conferinţă ţinută la Constanţa. Afirma aici că, oricât de caraghioase ar fi „figurile", scriitorul e dator a le înfăţişa „cu seriozitate". Căci a le transcrie doar caraghioslâcul „înseamnă a fi neserios".

Aceste consideraţii ajută, întrucâtva, la schiţarea concepţiei pe care s-au bizuit regizorul şi trupa de care vorbim acum. Ei au supradimensionat circumstanţele; au plasat acţiunea în vremea noastră. Dumitrache Titircă e un afacerist modern ce-şi amplifică mult comerţul de cherestea; casa e foarte cuprinsă, meremetul ei, în curs, e general. Pe fundal se văd blocuri; pe firmă, iniţialele S. R. L. Nu ne mai aflăm într-o mahala oarecare. La taifasul vesperal, amicii beau Coca-Cola. Chiriac are pantaloni ofiţereşti, iar Ipingescu e un mai mare în poliţie, oarecum în actualitate. Ziţa (pe care Magda Catone o susţine savuros, colorat) i-arată Vetei că s-a apărat de Ţircădău cu un spray paralizant. Consoarta jupânului are pantaloni crocodilaţi, e oarecum la moda bulevardului de azi. (Folosesc mereu termenii „oarecum", „întrucâtva", deoarece elementele actualizării nu-s foarte tranşante, menţinându-se, în genere, într-o ambiguitate propice demonstraţiei.) Se accentuează diferenţele sociale: Spiridon îşi are sălaşul într-un fel de cuşcă de câine, situată la subsolul clădirii, dar ascultă acolo muzică la casetofon.

Nu toate invenţiile sunt plauzibile în acest univers posibil. În costumaţie există discrepanţe şi prea multă pastă. E o muzică de fundal prea insistentă, deranjând uneori audierea normală a rostirilor. Se caută cu lumânarea gaguri; unele portează, altele nu. Rică Venturiano scriindu-şi memoriile pe schele, în timp ce e urmărit, produce un non-sens. Brutalităţile în evoluţia cuplului Chiriac-Veta, ca şi încercarea primului de a se spânzura, mi se par exagerate.

De ce se culcă Veta în curtea cherestegeriei, n-am înţeles. E o fantezie scenografică incomprehensibilă. Dar e nostim plânsul sincer al tejghetarului, cauzat de refuzul Pantofarului de a ieşi „la izirciţ". E foarte hazos dialogul Vetei cu Ziţa, aceasta din urmă relatând întâlnirea ei cu fostul soţ într-un chip mirobolant. Şi modul cum se amuză povestitoarea e cuceritor. Mai tot ce face Ion Fiscuteanu ca să înfăţişeze nervii, decizia şi oţetirile lui Jupân Dumitrache e de bun efect; impetuozitatea personajului e pusă în voios contrast cu disperările sale şi cu umilinţa. Iar Mihai Gingulescu îl portretizează convingător pe Ipingescu, deşi putea fi mai savuros în atitudini, complezenţe şi explicaţii urgente date amicului. Desfăşurarea intrigii e cadenţată, cu punctări adecvate. Atmosfera e, adesea, saturată de comicitate. Ambianţa e făurită astfel încât orice incident vesel este posibil aici oricând.

Finalul, în care năvălesc pe scenă, pentru o clipă, gălăgioşi şi agitaţi, alţi eroi caragialeni, e interesant ca intenţie, nu însă şi realizat. Generalizările, simbolizările îşi au îndeobşte suportul în materia scrierii, nu în adaosuri factice. Tocmai asta şi face să acceptăm schimarea timpului piesei - aici, ca şi în **O scrisoare pierdută** realizată de Nicolae Scarlat la Piatra-Neamţ: s-a găsit, în adâncurile textelor, o motivaţie pentru modificarea temporalităţii. În extraordinarul **Conu' Leonida**..., creat de Aureliu Manea la Cluj, cu Dorel Vişan şi Gelu Bogdan Ivaşcu, plasarea comediei pe o orbită cosmică avea o naturaleţe misterioasă care te făcea să crezi, la un moment dat, că autorul chiar aşa o şi gândise.

Tentativa lui Mircea Cornişteanu de la Târgu-Mureş e aşezată pe coordonate pozitive şi atrage prin umor. Unele incongruenţe din decorul construit altminteri cu temei (Traian Niţescu, Valeria Stoleru), amănuntele din costumaţie (ce reuşeşte doar în câteva cazuri - Gabriela Cernescu), muzica de scenă, ca totdeauna alertă şi aplicată (Nicu Alifantis), aduc contribuţii la realizarea întregului. Actorii Suzana Macovei, Nicu Mihoc (afirmat, clar), Cornel Răileanu (un Rică bărbos, masiv, nostim), Dan Chiorean funcţionează, în genere, mulţumitor.

După **Năpasta** (Naţional) şi **D-ale carnavalului** de la Bucureşti şi **O noapte furtunoasă** de la Târgu-Mureş sunt de aşteptat noi premiere caragialene în care să întâlnim perspectivele regizorilor actuali asupra grandioasei opere.

VALENTIN SILVESTRU

„BANALA" CORECTITUDINE

CAMERISTELE de Jean Genet ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 5 decembrie 1994 ● Regia: Anca Bradu Panazan ● Scenografia: T.Th. Ciupe ● Distribuţia: Silvia Ghelan (Doamna), Maria Munteanu (Claire) Ileana Negru (Solange).

Ca şi autorii lor, piesele de teatru au uneori destine curioase, care fie le aruncă în lumina atenţiei unei epoci, fie le cufundă în perimetrul întunecat al uitării. Ultimii ani ne aduc o veritabilă demonstraţie cu privire la preferinţele manifestate, de pildă, faţă de dramaturgia anilor '50. Se montează foarte mult Eugen Ionescu, mai puţin Beckett, aproape deloc Adamov etc. Iar dacă luăm, de exemplu, cazul lui Jean Genet, se poate observa că, dintre piesele sale, **Cameristele** se bucură de cea mai mare atenţie din partea creatorilor de spectacole.

Pradă aceleiaşi tentaţii, explicabilă poate prin dorinţa de a recupera un spaţiu dramaturgic multă vreme inaccesibil, tânăra regizoare Anca Bradu Panazan propune o nouă montare **Cameristele**, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca. Tentativa presupune curaj, nu numai datorită existenţei unor termeni de comparaţie, cât mai ales prin recunoscuta lipsă de importanţă pe care autorul o atribuie intrigii, impediment serios chiar şi pentru un regizor experimentat. Ceea ce „se petrece" în această piesă poate fi rezumat într-o frază: două slujnice, Claire şi Solange, geloase pe frumuseţea şi eleganţa stăpânei lor, care nu le preţuieşte mai mult decât pe nişte obiecte, trimit anonime poliţiei, acuzându-l de furt pe amantul „Doamnei", iar la vestea că acesta ar putea fi eliberat pe cauţiune, se hotărăsc să-şi suprime rivala, însă ceaiul otrăvit care îi era destinat o ucide pe Claire.

Demersul regizoral poate întâmpina şi o altă dificultate: tentaţia de a se cantona într-o interpretare socio-politică, conform căreia piesa ar fi o pledoarie pentru cauza servitorilor. De aceea, nu este neglijabil faptul că autoarea spectacolului a remarcat că eforturile lui Genet sunt concentrate în încercarea de a smulge teatrul, realităţii şi de a-l proiecta într-un context magic, ritual. În acest sens, prima scenă, în care cele două surori joacă şi rejoacă, într-un fel de ceremonial, obsedantul scenariu al crimei, se deschide în lumina unui lanţ transversal de reflectoare ce ne avertizează asupra naturii speciale a spaţiului dramei. Cu siguranţă că, dacă această intuiţie exactă ar fi fost exploatată cu mai multă atenţie şi îndrăzneală, valoarea spectacolului ar fi crescut substanţial.

Însă, lucru tot mai rar întâlnit la începătorii în arta regiei, Anca Bradu Panazan ştie să conducă relaţia dintre actori, să dea coerenţă şi unitate interpretării acestora, dar şi ansamblului. Evoluţia duetului, corect armonizat, Maria Munteanu - Ileana Negru dovedeşte o dată în plus că, indiferent de artă, înaintea

speculaţiilor metafizice un studiu după natură este absolut necesar.

Unul dintre neajunsurile regizorilor debutanţi constă în anularea, parţială sau totală, a personalităţii proprii în faţa unor actori cu experienţă şi prestigiu. Nu acelaşi lucru poate fi observat în colaborarea regizoarei cu binecunoscuta actriţă Silvia Ghelan. Evoluţia acesteia se încadrează logic, firesc, fără disonanţe în întregul construcţiei. Eleganţa, distincţia, farmecul, chiar datele personale legate de vârsta interpretei îmbogăţesc sensurile reprezentaţiei clujene, în care rivalitatea feminină nu mai cade în frivol sau instinctual.

Autoarea spectacolului stăpâneşte nu numai lucrul cu actorul, dar şi spaţiul obiectual. La Genet, în timp ce personajele sunt mai mult nişte efigii funerare în picioare, accesoriile, decorul tind să prindă viaţă. Nu în ultimul rând, scenografia funcţională şi cu încărcătură simbolică, semnată de T. Th. Ciupe, îi înlesneşte regizoarei asamblarea unei montări bine conduse.

Rezumând, am putea vorbi despre o corectă punere în scenă. Nu se ştie cum, în terminologia critică, atributul **corect**, atunci când nu este folosit cu rol de eufemism, a început să dobândească tot mai des conotaţii uşor negative. În lista cuvintelor ce ar trebui reabilitate ar fi necesar să introducem şi termenul mai sus menţionat, pentru că, de multe ori, banala corectitudine rămâne doar o ţintă, din păcate neatinsă.

ANCA PLATCU

SUCCES COLECTIV, DEFECTE INDIVIDUALE

GOD SAVE THE KING, studiu de arta actorului de prof. univ. Mircea Albulescu, pornind de la unele fragmente din opera lui Eugene O'Neill, Ernest Hemingway, William Saroyan, Arnold Wesker, John Arden ● ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM ● Data reprezentanţiei: 12 decembrie 1994 ● Spectacol coordonat de prof. univ. Mircea Albulescu, împreună cu conf. univ. Cătălin Naum ● Scenografia: Mihai Vladimir Anton.

Cum s-a mai dovedit, piesa lui Wesker **Cartofi prăjiţi cu orice** e un bun material dramatic pentru susţinerea examenelor de actorie şi de regie. Instituţia militară exercită o presiune de uniformizare şi orice gest sau cuvânt care individualizează capătă o semnificaţie sporită, permiţând caracterizări succinte şi extrem de expresive. Dar, pentru că la vremea scrierii piesei femeile nu duseseră lupta lor pentru egalitate în drepturi până la pătrunderea masivă în structurile armatei (acum, plângându-se de hărţuială sexuală), profesorul Mircea Albulescu, dorind să asigure partituri întregii clase, a grefat pe piesa dramaturgului britanic fragmente din conaţionalul său John Arden şi din americanii O'Neill, Hemingway, Saroyan. Grefa a prins: transpus scenic, textul rezultat are unitate şi o evoluţie conflictuală firească.

Masa soldaţilor se confruntă cu grupul gradaţilor şi scenele de început ale spectacolului sugerează expresiv efectul de omogenizare produs de uniformă: comandanţii nu sunt decât nişte foşti soldaţi supravieţuitori ai degradării fizice şi intelectuale, un succes care nu e decât cealaltă faţă a eşecului existenţial. Ordinea, disciplina, curăţenia au devenit unicele criterii ale patriotismului, prezent în special sub forma aroganţei celui care ştie că poate ucide mai repede decât adversarul său. În timp de pace, morţii din armată sunt cei care nu izbutesc să facă convingător pe tâmpiţii, sau nu se tâmpesc destul de repede. Spectacolul începe cu moartea accidentală a unui soldat care nu face faţă ritmului din ritualul de curăţenie şi se încheie cu veghea la cadavrul altui soldat, a cărui faţă „râde pentru că aşa s-a născut el": această moarte este minuţios pregătită de tot ceea ce se întâmplă în spectacol. Profesorul-regizor, care „a coordonat" spectacolul împreună cu conf. univ. Cătălin Naum, a desenat cu precizie traiectoriile dramatice, sugerând şi folosind litota, stimulând puterea spectatorului de a completa desenul: violenţa imaginată e mult mai impresionantă decât cea care se poate mima pe scenă.

Dând deci ce se cuvine pedagogilor, remarcând simplitatea şi funcţionalitatea decorului semnat de Mihai Vladimir Anton (Academia de arte, anul II, clasa prof. Puiu Antemir), ar trebui analizată prestaţia viitorilor absolvenţi, întreprindere destul de dificilă în cazul dat. Grupul e consistent şi acţionează coerent, concentrat, cu intenţionalităţi uşor de descifrat. Pe măsură ce indivizii se desprind din el, devin evidente carenţele în ţinuta scenică, în mişcare, în vorbire ale fiecăruia. Gesturi dezordonate şi nefinalizate, o rostire confuză şi precipitată, voci care „scapă", mers cocoşat – tot soiul de scame devin, prin aglomerare, un strat de praf care maculează ceea ce ar putea fi talentul nativ al viitorilor profesionişti. Dacă acest examen dovedeşte că studenţii au învăţat să construiască un rol când au o îndrumare adecvată, el pune în evidenţă şi faptul că în cei patru ani de studiu n-au dobândit mijloacele cu care să poată face faţă oricărei îndrumări. A-i numi pe toţi cei care au contribuit la formularea acestei concluzii ar fi şi lung, şi probabil nepedagogic, aşa că prefer să-i amintesc pe cei câţiva care s-au ridicat peste handicapul general: Eugen Drăghin, un ofiţer incapabil să-şi asume diferenţa, canalizând-o maniacal într-o vulnerabilitate violentă; Ion Bechet, „soldatul care râde" într-un plâns ce-şi întinde lacrima peste tot spectacolul, Adina Cristescu – o feminitate ultragiată atotiertătoare, Elvira Deatcu, arborând vulgaritatea ca haină de protecţie, sugerând cu prospeţime ambiguitatea unui personaj devenit de mult un clişeu.

MAGDALENA BOIANGIU

Elvira Deatcu şi Ion Bechet în God Save the King **la Studioul ATF**

CONSTANTIN COTIMANIS:
„... să descoperi ceea ce este în tine!"

Ceea ce **a descoperit** Constantin Cotimanis în atât de diferiţii Aston din **Îngrijitorul** de Harold Pinter şi Harpagon din **Avarul** de Molière, pe scena Teatrului „C. I. Nottara", ne-a luat prin surprindere. În urma acestei constatări, dialogul urmează firesc...

❑ **Aţi acceptat să jucaţi în** Avarul **într-o situaţie ce constituia un handicap îngrozitor: dispariţia unui monstru sacru, George Constantin. Ce v-a îndemnat s-o faceţi şi cum aţi trecut peste acest fapt?**

■ Nu am cerut să joc în acest spectacol. Propunerea m-a surprins şi pe mine, aşa cum i-a surprins, probabil, pe mulţi. Zile întregi am meditat asupra acestei situaţii şi nu mi-a fost uşor. Am acceptat, dar nu înainte de a sta de vorbă cu cei implicaţi nemijlocit în acest spectacol: regizor, colegi, maşinişti, oameni de la lumină şi sunet. Directorul Maxim Crişan m-a chemat şi, după îndelungi discuţii asupra oportunităţii intrării mele în acest rol, a încheiat spunându-mi: „Toate întrebările pe care mi le pui tu, mi le-am pus eu înainte cu luni de zile. Nu-ţi trebuie decât atâta încredere câtă am eu în dumneata şi vom izbândi". Iar bunul meu coleg şi prieten Stelian Nistor mi-a spus la un moment dat: „Intrarea ta în **Avarul** o consider o victorie personală". Fiind colegi de clasă la institut, l-am înţeles. Când ţi se oferă în dar un avion, iar cei care fac acest gest au încredere să zboare alături de tine, nu trebuie să stai prea mult pe gânduri. Apoi totul pare a deveni o problemă de asumare a responsabilităţii. Pare a deveni, dar din când în când... să ştiţi că intru în biserică, aprind câte o lumânare, mă închin şi mă rog pentru amintirea şi sănătatea actorilor. Dacă am greşit, Dumnezeu să ne ierte, maestre!

❑ **Având în vedere faptul că aţi intrat într-un spectacol deja construit, care a fost ponderea intuiţiei şi cât datoraţi experienţei scenice în (re)crearea acestui personaj?**

■ Întâmplarea a făcut să nu pot vedea nici una dintre cele patru reprezentaţii jucate până atunci. Singurul contact cu ceea ce a fost **Avarul** l-am avut prin intermediul casetei video, care cuprindea câteva scene. Spectacolul – ca structură – a rămas acelaşi: decor, costume, muzică, dar relaţiile dintre personaje, în intimitatea lor, s-au schimbat.

Pentru mine, intuiţia este arma principală a actorului. Intuiţia aparţine, în bună măsură, subconştientului, dar cred că ţine şi de ceva ereditar. Experienţa de viaţă şi experienţa scenică, în timp, trec din conştient în subconştient, îmbogăţind intuiţia. Cu această intuiţie, mereu înnoită, disecăm noile propuneri, noile personaje. Conştientă este, după părerea mea, aplecarea spre studiul asupra personajului apelând la literatura de specialitate.

❑ **Aţi putea să ne vorbiţi acum despre „tristeţea" personajului comic din** Avarul**?**

■ Harpagon este, în esenţă, un personaj trist sau, mai bine zis, care întristează prin faptul că are atâta putere canalizată negativ. Fără îndoială, face parte din categoria personajelor hiper-perseverente. Dacă această caracteristică ar fi fost îndreptată spre un scop nobil, binefăcător, probabil că ne-am fi bucurat. Dar ambiţia sa este însoţită de susceptibilitate şi de o înclinaţie spre ranchiună, ceea ce ne întristează. Este un personaj intolerant, principala sa preocupare este câştigul şi îşi urmăreşte scopul fără scrupule. Ce să-i faci, Harpagon, din păcate, nu s-a născut pentru a fi „un om de bine"! Dar atunci când judecăm un astfel de personaj, nu trebuie să uităm câţi „oameni de bine" pot asista, cuprinşi de o binefăcătoare linişte sufletească, la buzunărirea unui semen de-al lor. Şi atunci o bucurie fără margini mă cuprinde, închipuindu-mi un hoţ care s-ar urca într-un autobuz, să zicem 331, plin de „harpagoni". Doamne, ce revoluţie benefică s-ar isca din te miri ce, nu-i aşa?

Dar, pentru că teatrul are şi un scop educativ, hai să ne uităm şi spre noi – cu tristeţe, pentru că nu putem avea ceva din Harpagon, nici măcar în caz de necesitate. Cam atât despre tristeţea unui personaj comic.

❑ **Cum e posibilă trecerea de la blândul Aston la histrionicul Harpagon? Sau însăşi această posibilitate îl dinamizează pe actorul Constantin Cotimanis?**

■ Doamne, ce dinamizare extraordinară, ce posibilitate de a descoperi ceea ce este în tine! Nimic mai frumos în viaţa unui actor. M-aş plictisi de moarte să joc apelând mereu la aceleaşi mijloace. După cum bine vedeţi, fug de un răspuns direct, pentru că despre Aston nu am de gând să vă vorbesc. Simt că nu mi-ar ierta-o. Poate când ne vom despărţi, când spectacolul cu Îngrijitorul va deveni amintire.

❑ **Credeţi că procesul creaţiei scenice se încheie o dată cu premiera sau că aceasta lasă câmp deschis improvizaţiei, de la o reprezentaţie la alta?**

■ Hotărît lucru, nu, nu se încheie o dată cu premiera! Mai mult, consider că premiera nu poate constitui apogeul calitativ al unui spectacol, la fel cum revelionul nu poate reprezenta ziua cea mai frumoasă dintr-un an. Prea sunt noi costumele, casa – prea de curând zugrăvită; improvizaţia, fantezia vin mai apoi, spectacol de spectacol, să îmbogăţească conţinutul personajelor şi al relaţiilor dintre ele. Eu, cel puţin, caut ca în fiecare seară, când joc, să aduc ceva în plus personajului. E drept că uneori îmi reuşeşte, iar alteori nu, dar simt nevoia să fac asta, simt că astfel îl păstrez în viaţă.

❑ **Jucând trei partituri diferite, aveţi şansa sau neşansa să fiţi întâmpinat de un public divers: la** Îngrijitorul, **spectatorii rămân multă vreme distanţi, la** Avarul **şi la** Puricele **vă urmează, incitându-vă şi provocându-vă spre dezlănţuire ludică. Unde vă simţiţi mai împlinit profesional?**

■ Drumul spre inima spectatorului poate fi în linie dreaptă sau ocolit, dar fiecare îşi are frumuseţea lui. Împlinit profesional cred că te simţi atunci când, la capătul unei reprezentaţii, publicul şi actorul se pot privi şi-şi pot zâmbi complice: „Am înţeles!" Eu, într-o seară ca asta, mă simt mai îmbogăţit şi viaţa mi se pare mai frumoasă.

❑ **Observăm că, în ultima vreme, limbajul teatral face loc tot mai mult imaginii, în detrimentul trăirii şi al cuvântului. Cărei modalităţi consideraţi că-i „aparţineţi", ca temperament artistic şi ca opţiune personală?**

■ Aici m-aţi prins, sunt uşor retro... Ştiaţi!

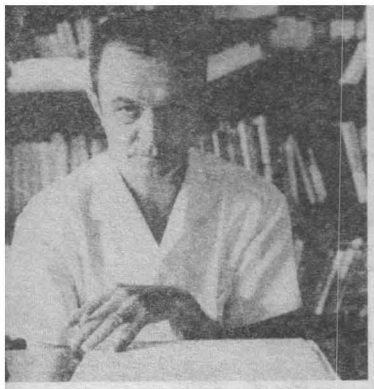
❑ **Orice actor visează un anume rol şi întâlnirea cu un mare regizor. Aţi avut şansa acestei întâlniri sau o aşteptaţi încă?**

■ Eu nu m-am visat niciodată într-un anumit rol sau lucrând cu un mare regizor. Şansa acestei întâlniri ţi-o oferă – sau nu – viaţa. Cred că atunci când forţezi destinul lucrurile încep să se deformeze şi o atare întâlnire îşi pierde din frumuseţe. Visul, în această meserie **de vis**, te poate tensiona şi-ţi poate întina sufletul. Cred, cu tărie, că în viaţă, până la urmă, avem fiecare ceea ce merităm – nici mai mult, nici mai puţin.

ianuarie 1995

MIHAELA CALAMANCIUC-PĂVĂLOI

DIALOG



La despărțire

Am în față două cărți recent apărute: „Cartea de la Gura Zlata" și „Râul uitării". Ambele aparțin lui Titus Popovici, care, precum Harag cu **Livada de vișini**, nu a mai apucat să-și vadă ultima operă. Ambele volume conțin același text și, deși primul are imprimată ca dată de apariție 1991, el a ieșit pe piață simultan cu celălalt, datat 1994. Titus ajunsese la exasperare că, deși tipărită în 1991, „Cartea de la Gura Zlata" (Editura „Eminescu") zăcea în subsolurile fostei Case a Scânteii, fără coperte, așa că a dat-o unei alte edituri care a scos-o, sub numele de „Râul uitării", într-un timp record. Prin strădania lui Ioan Adam a apărut și prima versiune, așa că, iată, lucru unic după știința mea, avem același text tipărit de două edituri diferite și intrând în librării în același timp. Ineditul faptului l-ar fi amuzat copios pe Titus, dacă ar mai fi apucat să-l comenteze. Se ducea în Deltă la vânătoare și la pescuit, cu același Iani cu care mai fusese de zeci de ori și care, uitându-se după un iepure ce alerga pe câmp, a intrat cu mașina-ntr-un pom. Aparentele povestiri de pescuit și vânătoare, cum le denumise Titus pe cele din volumele recent apărute, își încheie șirul printr-una tragică, în care vânătorul nu are nici o șansă în fața fatalității. Bineînțeles că Iani, șoferul, a scăpat nevătămat.

Scriu aceste rânduri și mă întrerup mereu ca să citesc pagini din „Cartea de la Gura Zlata". Sunt povești pe care de mai bine de zece ani mi le istorisise Titus în lungile zile și nopți petrecute la Gura Zlata, în singurătatea în doi pe care de atâtea ori am binecuvântat-o împreună, în colțul de rai de pe Râul Mare din Retezat, departe de Bucureștiul murdar și desfundat, de ziarele mincinoase și agresive, de televizorul mereu deschis și neprivit și de telefonul sâcâitor.

Prietenia noastră a început în 1984, când i-am pus în scenă, la Bulandra, **Passacaglia**. Au urmat **Puterea și adevărul** la Craiova și **Țiganiada**, pe care am scris-o împreună, la „Creangă". Am mai scris împreună și **Divorț din dragoste**, scenariu pe care l-a realizat apoi Andrei Blaier, precum și scenariul de film TV după **O scrisoare pierdută**, care a fost oprit din producție de către fostul director general al Televiziunii Române, al cărui nume l-am uitat pentru vecie, ca de altfel toată lumea teatrală românească. Aveam în curs de realizare câteva proiecte de film și piese de teatru care nu se vor mai finaliza fără Titus.

Prin dispariția lui, cultura română pierde o mare personalitate, o minte strălucită și o conștiință lucidă care, în pofida unor compromisuri (pe care, de altfel, le-am făcut mai toți), și-a păstrat verticalitatea. Volumul de memorii pe care tocmai îl terminase va fi, dacă va apărea, o revelație.

Ceea ce ne-a legat, alături de trăsături comune de gând și suflet, a fost iubirea de Caragiale, despre care amândoi aveam credința că este spiritul tutelar al culturii române, al sufletului românesc, pe care l-a descoperit ca nimeni altul în ceea ce are mai profund și mai caracteristic.

Eu am pierdut un om drag. Noi toți am pierdut un mare om.

MIRCEA CORNIȘTEANU

O PIESĂ INEDITĂ DE TITUS POPOVICI

În 1949, timp de câteva luni, am fost Inspector în Direcția Teatrelor, la 19 ani, singura funcție ce am avut-o în viață. Am fost dat afară pentru liberalism, troțkism și alte păcate...

În scurta perioadă de grandoare ierarhică am avut sarcina de-a descoperi piese noi, originale, scrise de autori noi, originali, în spiritul realismului-socialist. Primeam zeci de lucrări pe zi: domni și doamne din înalta societate demascau cu vigoare turpitudinea clasei lor; îmi amintesc de o doamnă, purtând un nume istoric, păr ca zăpada sub o broboadă neagră, ciorapi de atică făcuți tirbușon pe picioarele subțiri ieșind din niște șoșoni scălciați. Cu jenă și menajamente i-am spus că este, totuși, neverosimilă artistic această colecție de ticăloșii, perversiuni și cruzimi gratuite și medievale față de cei nevoiași. Mi-a declarat că așa s-au petrecut lucrurile chiar în familia ei, cu rădăcini în istoria neamului și deodată, cu ochii în lacrimi, mi-a mărturisit că „nous avons vendu tout ce qui pouvait se vendre, nous perissons de faim, littéralement, je suis disposée à écrire tout ce que vous m'ordonneriez..."

Alții, printre ei scriitori cunoscuți, făceau eforturi disperate să „se pună pe linie" și rezultatul părea a fi o parodie involuntară și deplorabilă a teoriilor „realismului-socialist" lansate de pontifii vremii, Kișinevski, Răutu, Moraru, Novicov și Șelmaru...

Colecționam lucrările cele mai aberante, în care kitsch-ul, tâmpenia fecundată de câte-o scânteie de geniu invers sau naivitatea senilă căpătau uneori forme perfecte, rotunde, născând spontan un teatru al absurdului, mult mai zemos și mai „acasă" decât cel de pe malurile Senei, inițiat – nu întâmplător – de un compatriot. Una din aceste piese, Moartea bestiei, *a fost pentru mine o revelație: era esența pură, Arhetipul de artă pe care partidul comunist îl aștepta, în realitate, de la scriitori. Ca să scap de obsesia ei, am pus-o în versuri, respectând spiritul și litera autorului anonim și genial.*

TITUS POPOVICI

MOARTEA BESTIEI

La ridicarea cortinei scena e cufundată în întuneric. Se aud gemete voluptoase, imorale. Se aprinde lumina. Dormitorul unei case de burghezi-exploatatori. Pe scaune sunt aruncate vraişte fracuri şi jobene, care sunt uniformele claselor ce ies de pe scena Istoriei. Într-un pat deasupra căruia se află o icoană mistic-religioasă, opiu pentru popor, reprezentându-l pe aşa-zisul dumnezeu din gura căruia ies lozinci reacţionare, antipopulare, LEOPOLDINA şi locotenentul de cavalerie JEAN, fiu de moşier, făcând parte din monstruoasa coaliţie.

JEAN *(descheiat la pantaloni)*:

Acest pat e cam tare; deci eu te-abandonez.
Când patul e cam tare eu mă epuizez.

(Se şterge acolo *cu batista, apoi i-o întinde şi ei cu un gest galant.)*

LEOPOLDINA *(e în pielea goală; râde cristalin)*:

O, scumpul meu Jenică, ce glumă izbutită!

JEAN *(meschin)*:

Te-ai şters; deci dă-mi batista.

LEOPOLDINA:

Poftim. Sunt istovită.

JEAN *(încheindu-se la pantaloni)*:

Şi p'ormă eşti cam moale şi blondă şi prea junâ.
Aşadar, piţipoanco, te las în voie bună.
Voi duce în tranşee o viaţă bărbătească,
„Virtutea Militară" vreau ici *(gest)* să-mi strălucească!

(O salută cu mâna la cozoroc. Pleacă. Ea rămâne întinsă pe pat, plângând amar. Intră tatăl ei, academician burghez, şi mama ei, moşieriţă.)

TATĂL:

Te-am prins în pielea goală!

MAMA:

E goală!

LEOPOLDINA:

Ba sunt plină
De lacrimi de durere, ce vărs fără de vină.

TATĂL *(bând cafea şi cognac „Courvoisier")*:

Concepţia-mi de clasă mă-opreşte să te iert!
Onoarea mea burgheză e-un lucru foarte cert:
Noi, exploatatorii, noi n'avem sentimente,
Doar banul ne conduce. Ce alte elemente
Vrei, dragă, să-ţi enumăr, ca tu să înţelegi
Că clasele avute conduse sunt de legi
Ce nu-mi permit, chiar tată fiind, să nu te scuip
Şi să nu-ţi spun: „Afară, din strămoşescul cuib!"

LEOPOLDINA *(hohotind)*:

O, mamă, dulce mamă, mă iartă, eşti femeie...

MAMA *(nemulţumită)*:

Se poate. Însă trupul mi l-am păstrat sub chee
Şi numai dânsul poate din el să se servească...

TATĂL:

Aşa cum ne învaţă morala creştinească.

MAMA:

Aşa dar, marş din casă! la douăzeci de lei...

TATĂL *(precizând)*:

Din banii tăi, iubito, şi nu din banii mei.

(O iau de câte o mână şi o aruncă afară. Pleacă, lăsând-o singură şi nudă într-o piaţetă, sub ploaia ce curge neîncetat.)

LEOPOLDINA:

Cu câtă suferinţă şi, vai, nemeritată,
Plătesc în noaptea crudă iubirea mea curată!
Dar pâcla se destramă şi clar văd ochii mei:
Bărbaţii sunt o turmă de masculini mişei!
Pierdut-am fecioria-mi cu gândul cel mai bun,
Şi-acum nu-mi mai rămâne decât să mă răsbun.
Pe specia abjectă şi rău mirositoare
Cu-un maţ ce îi atârnă, fălos, între picioare
Şi rareori devine – cu măduvă – un os,
Ţi-l vâră şi pe urmă îţi trage-un şut în dos!
Ce să le fac?... Minune! Mă simt strălucinată!
Ce dulce-i răzbunarea! În ce constă ea? Iată:

(Ridică mâna spre cer. Ploaia se opreşte. Apare luna.)

Voi da... de nu-mi ţin vorba, Tu, Doamne să mă baţi,
Un sifilis năprasnic la-o mie de bărbaţi!

A. Grand

O mie! Da! O mie! Niciunul mai puţin!
Voi şti ca jurământul acesta sfânt să-l ţin!
(Pleacă. Se pierde în noapte. Viaţa merge mai departe.)
Cortina

Actul II *

(Scena reprezintă şantierul Canalului Dunăre-Marea Neagră. Beniuc M., Oproiu E., Beligan R., Caragea B., Socor M., deţinuţi, în zeghe, lucrează cu spor, ca să-şi răscumpere greşelile şi să se reeduce prin muncă. LEOPOLDINA, într-o salopetă mulată pe corpul ei de şarpe felin, îl conduce pe scriitorul Acad. Nagy István, venit pe şantier într-o documentare.)

LEOPOLDINA:
Căci munca... numai munca pe om înobilează!
ACAD. PISTA:
El ţine-n om conştiinţul, tot vremea, forte trează.
(Notând în carnetul său de scriitor, aparte.)
Ce ghenerat, măreţul, crescut în ani-aceşti
Subiectul mişunează! Inelţetor poveşti!
În ochiul lui, al fetei, albastrul şi curate
Putem vezut, pe viul, credinţe-adeverate. *(Îngrijorat.)*
Dar lupta cel de clase, ascuţi?
LEOPOLDINA:
Pe zi ce trece!
Duşmanu-ar vrea să ştie aici ce se petrece.
Mârşav el se strecoară, tovarăşe autor!
ACAD. PISTA:
Dar vighilenţul doarme?
LEOPOLDINA:
La noi? Mai bine mor!
ACAD. PISTA *(cu lacrimi de bucurie revoluţionară)*:
Fetiţe! Pot fi tate şi dau un serutare,
Tovereşesc, pe fruntea ce-ascunde ghindul mare!
Sunt emoţionate! Abia mai pot se vorbi!
LEOPOLDINA *(aparte)*:
Deci îţi plasai, biet fraier, vreo patru-cinci microbi...
ACAD. PISTA *(deşurubând stiloul)*:
Trimis sunt de Partidul intr-un documentarea,
Aici, unde kanáliş se pinge drept in Marea.
De-aceea vrem, kiss lányon, se pun chiţiva probléma:
Unde nu e konfliktuş nu este bună téma.
Poţi tu se spui la mine: duşman cum procedezi?
LEOPOLDINA:
Maestre, n-ar fi bine concret, pe viu, să vezi?
ACAD. PISTA:
Dehogy nem! Cu placerea!
LEOPOLDINA:
Să zicem... O spioană
Trimisă chiar de Churchill. Frumoasă, o bomboană...
Ea vede un tovarăş. Frumos. Un bombonel
Cu paşi de fiară blondă se-apropie de el...
ACAD. PISTA *(notând febril)*:
De ea... Un fiare blonde...
LEOPOLDINA:
Desface brăcinarul,
Iar el...
ACAD. PISTA:
Tremurem forte.
LEOPOLDINA *(unind, armonios, vorba cu fapta)*:
Simţind că e ca jarul
Îi trage-o limbă-două cu vârful vibrator...
ACAD. PISTA *(energic)*:
Nu procedezi şpionii atât de-nelţetor!
Ei ţinicuş! Mirşave! *(Blând.)* Dar n-ai de unde ştii...
In noul soţietatea oménii sunt copii
Cu sufletul curată.
LEOPOLDINA *(acţionând)*:
Apoi îl pune jos...
ACAD. PISTA:
Se fim cu multă grijul pentru costum frumos
Ce cumperat pe puncte...
LEOPOLDINA *(desface salopeta; e goală)*:
Pe urmă se dezbracă...
ACAD. PISTA *(cutremurat)*:
Ce acţii kriminăliş bandiţii pot se facă!
LEOPOLDINA:
Îi ia în mână membrul...
ACAD. PISTA:
Igy van! Duşmanul cauţi
Se compromiţi pe membri, tovarişii curaţi...
Ioi, simţim cum placere intunecă conştiinţul!
Morala proletáriş se sfişiem cu dinţul
Aceasta vrei duşmanul...
LEOPOLDINA:
Aşa! Dă-i drumu'n iureş!
ACAD. PISTA *(ridicându-se)*:
Tu bun fost de artiste, la noi in Tirgu-Mureş...
Szép kiss lány, spun secretul: chind nu documentezi
E plin de schematizmuş regény ce tu creezi.
Chind ce scrii nu bazează pe un realitate
Zadarnic scremi pe papír che iese un rahate...
Se chint acum un nóta, maghiare dar frumoase...
A pártunk prietenie educi mereu in masse. *(Cântă.)*

Mi, mi, mi, mi, mi, mi, mi *(bis)*
Mi mozog ottan a zöld bokorba?
Se nem róka se nem nyúl,
Komám aszony es egy úr,
Mozognak a zöld bokorba...

Acum in romaneşte se spun acest chintare,
Deţebaluş şi-Attila fost prieteni, iubit tare.

Ce, ce, ce, ce, ce, ce, ce *(bis)*
Ca să vede în stufişul verde?
Nu este un iepurele,
Nu este nici un vulpenele
Este curul de la veduvele!

* *În piesa originală se arătau „pe viu" înfăptuirea nr. 347 şi nr. 892. Mi-am permis o unificare şi aducerea în scenă a unor personalităţi ale lumii literar-artistice. În rest, m-am străduit să nu trădez spiritul şi chiar litera genialului autor anonim.*

(Îi strânge mâna, tovărăşeşte.)

In casa-l meu, modestul, se vii tu poţi chind vrei...

LEOPOLDINA:

Vă mulţumesc, maestre. *(Aparte.)* Opt sute patru'ş trei!

CORUL DEŢINUŢILOR:

Prin muncă, doar prin muncă ne reeducăm
Sufletul şi trupul astfel le spălăm...
Hei rup, hei rup, hei rup!

Cortina

Actul III

(Într-o poiană, printre flori. La umbra molcomă a unui boschet, LEOPOLDINA, îmbrăcată într-o rochie albă de crêpe-de-Chine, se odihneşte cu mâinile sub ceafă, privind spre cerul senin.)

LEOPOLDINA *(visătoare)*:

O mie fără unul! Dar sunt cam obosită
Şi astăzi fac o pauză. Ce vreme liniştită!
Şi cerul, ca azurul, se-ntinde, hăt, departe
Nepăsător şi rece la-a omenirii soarte.
Dar ce văd? E-un arhanghel ce din tării coboară,
Şi-l leagănă zefirul cu-aripa lui uşoară...

(În poiană aterizează un paraşutist sovietic. N-o vede încă.)

LEOPOLDINA:

Ce ochi ca peruzeaua! Ce frunte luminoasă!
Ce păr ca grâu-n pârgă! Mişcare-armonioasă...
E-un Făt-Frumos din basme şi pare-atât de cult!

(Brusc îşi aduce aminte de situaţia ei tragică de sifilitică voluntară. Cu un glas sfâşietor.)

Taci, inimă nebună! N-am voie să te-ascult!
In sânge port otravă, infamul spirochet...
E pentru prima oară acuma că regret
Angajamentu-mi sumbru. N-am voie să iubesc.

PARAŞUTISTUL *(o vede, se repede la ea)*:

Ci faci aici, fitiţo, cu zâmbet ingeresc?
Snegurocika! Galubcik! *(Se descheie la pantaloni.)* Doresc să fii a mea!

LEOPOLDINA *(cu un ţipăt tragic)*:

O, nu! Nu! Nu se poate!

PARAŞUTISTUL:

Nu ma iubieşti?

LEOPOLDINA:

Ba da!

PARAŞUTISTUL:

Atunci? *(Îi dă poalele peste cap.)* Di ce n-ai, scumpo, chiloţi di milanez?

LEOPOLDINA:

Ivan Petrovici! Înger! Nu vreau să te ruinez!

PARAŞUTISTUL:

Di ce, rusalka blonda?

LEOPOLDINA:

Am sifilis! O, vai!

PARAŞUTISTUL *(scoate o siringă, îi face o injecţie)*:

Din asta faci problema? Koneţ! Nu îl mai ai!
Căci ştiinţa noastră rusă, ce mai înaintată
Boleşniţe de-aiste le-a rezalvat pi dată.

LEOPOLDINA:

O, sunt a ta! O, intră! Plăceri încântătoare
Ce n-am crezut vreodată că o să mă-nfioare...
Ce tehnică înaltă, Ivan!

PARAŞUTISTUL:

Înaintată!
Capitalismul putried în van poa'să se zbată!
Noi l-am ajuns din urmă şi-acuma-l dipaşim.
Şi astea, ştii tu oare cui noi le mulţamim?

LEOPOLDINA:

Lui Stalin!

PARAŞUTISTUL:

Da, lui Stalin!

LEOPOLDINA:

Să-i scriem o scrisoare!

(El scoate din raniţă hârtie, călimară şi toc cu peniţă.)

AMÂNDOI:

Iubit şi scump părinte al lumii muncitoare,
Măreaţă Călăuză, al Păcii Bastion,
Spre tine se înalţă în unic-unison
A noastre voci unite, ca trupurile noastre...
O, Stalin, mare Stalin, lumină printre astre,
Învăţător al lumii, strateg neîntrecut,
O, Corifeu al ştiinţei, o, Geniu al culturii,
Tu care-ai pus iubirea de om în locul urii,
Şi-ai prefăcut în aur al nostru chip de lut,
Primeşte-n dar prinosul iubirii noastre sfinte,
Tu, dascăl, tu, lumină, Cârmaci şi blând Părinte!

(Se iau de mână, ca doi copii şi pleacă amândoi înspre zările senine, în timp ce pomii, păsările, iarba şi florile cântă în cor.)

Pe vârfuri de munte unde pasărea zboară,
Şi unde sunt slobozi doar vulturii-n zbor,
Lui Stalin mulţimea îi cântă cântare,
Lui Stalin cel Mare, iubit de popor...

Cortina

O GALĂ MEMORABILĂ

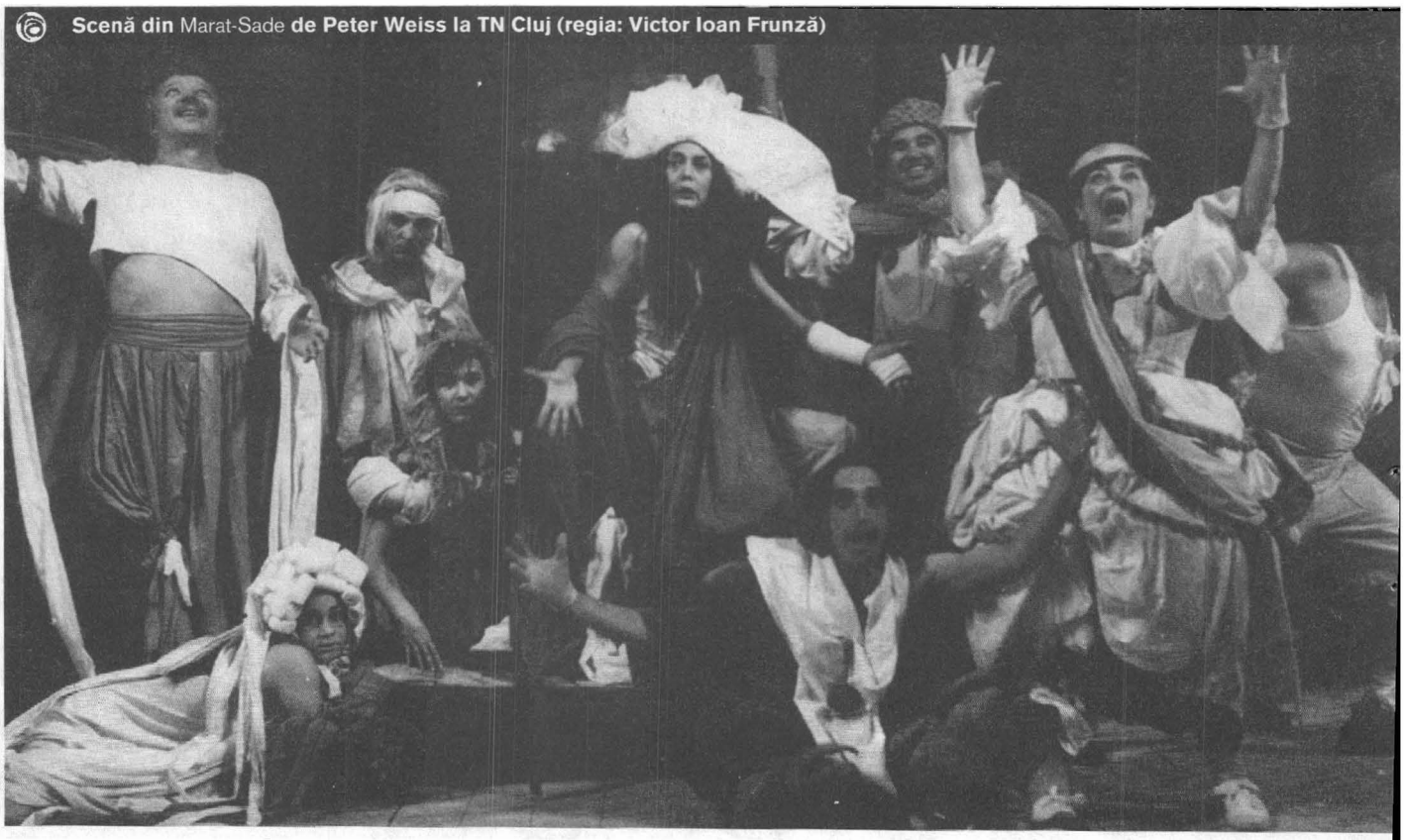
Invitaţia de a participa, la Cluj, la „Gala Teatrelor Naţionale", organizată în perioada 1–7 decembrie 1994 cu prilejul aniversării a 75 de ani de la înfiinţarea teatrului, a fost trimisă cu o lună înainte. Deşi am întrezărit în gest un semn apreciabil de prevedere, nu mi-am putut închipui amploarea şi strălucirea date de organizatori acestei manifestări. Ei sunt – şi-mi fac datoria de a-i aminti de la început, cu admiraţie şi respect – directorul Teatrului Naţional, Dorel Vişan, şi cercetătorul şi criticul de teatru Doina Modola, directorul festivalului. În haine de gală, ceremonioşi şi inspiraţi, cu un gând generos şi un cuvânt cald pentru fiecare trupă care a onorat programul şi pentru fiecare persoană invitată, ei au dat solemnitate şi vibraţie afectivă momentului.

Fiecare colectiv participant a primit în dar o superbă vază, fiecare actor care a jucat sau joacă aici a primit o medalie (şi au venit, emoţionaţi, Ion Vlad, în baston, Constantin şi Stela Adamovici, Ileana Ploscaru, Viorica Cernucan, care a numit scena „casa sufletului meu", Liliana Welther din Germania, Lucia Mureşan, Anda Caropol, Catrinel Dumitrescu, Viorel Comănici, actualii angajaţi, în frunte cu Silvia Ghelan, a cărei reîntoarcere înnobilează scena), la fel, regizorii (Sorana Coroamă-Stanca, Alexandru Dabija, Olimpia Arghir) şi foştii directori (Constantin Cubleşan, Petre Bucşa, Horia Bădescu; n-a fost uitat Vlad Mugur, care n-a putut fi prezent, dar a trimis o scrisoare prin care s-a declarat „prezent pentru ce a fost şi ce-au făcut împreună"). Câte o diplomă de participare au primit profesori ai Academiei de Teatru şi Film (Ileana Berlogea, Sanda Manu – „sunt cu atât mai emoţionată cu cât de la instituţia unde lucrez n-am primit nimic" –, Valeriu Moisescu), cronicari (Valentin Silvestru, Ion Cocora, Florica Ichim, Cristina Dumitrescu, Victor Scoradeţ, Natalia Stancu, Dumitru Chirilă, Mircea Ghiţulescu, Ion Parhon).

Au fost pomeniţi înaintaşii, au fost încurajaţi tinerii (Cristian Theodor Popescu, Anca Bradu Panazan, Dorin Andone, Radu Bânzaru, Cristian Moţiu etc.). O ambianţă de reală încărcătură emotivă, cu săli pline, pe care o pot asemui cu ţinuta „Galei premiilor UNITER" de la începutul anului, căreia Ion Caramitru ştie să-i dea strălucire şi prestigiu de adevărat eveniment artistic.

În primul număr al revistei „75 Gala", editată cu acest prilej, la întrebarea „care este visul dumneavoastră în aceste zile?". Dorel Vişan răspunde: „Visul meu este să onorăm cum se cuvine acest eveniment, cu toată pietatea". El şi Doina Modola l-au onorat.

Săli pline au fost la toate spectacolele Galei. Şi la cele de la ora 22 sau 23, încheiate după miezul nopţii. Din paisprezece spectacole



Scenă din Marat-Sade de Peter Weiss la TN Cluj (regia: Victor Ioan Frunză)

programate, s-au prezentat douăsprezece, două fiind suspendate din cauza îmbolnăvirii actriţei Melania Ursu (**Scene dintr-o execuţie** şi **Săptămâna luminată**).

S-a început cu Shakespeare – premiera spectacolului **Coriolan,** pus în scenă de tânărul regizor Theodor Cristian Popescu – şi s-a continuat cu Euripide-Seneca (**Phaedra**, Teatrul Naţional din Craiova), Sofocle (**Oedip rege** şi **Oedip la Colonos**, Teatrul Naţional din Iaşi, care a prezentat şi **Venexiana,** text de commedia dell'arte), Eugen Ionescu (**Lecţia**, Teatrul Naţional din Cluj, **Cântăreaţa cheală**, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj), Peter Weiss (**Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat**) şi Jean Genet (**Cameristele**) – ambele, spectacole ale Naţionalului clujean –, Federico Garcia Lorca (**Casa Bernardei Alba**, Teatrul Naţional din Bucureşti), Gabriel García Márquez (**Un veac de singurătate**, Teatrul Naţional din Chişinău), Antonio Gala (**Soarele în muşuroi**, Teatrul Naţional din Timişoara), I. L. Caragiale (**O noapte furtunoasă**, Teatrul Naţional din Târgu-Mureş). După cum se vede, nume mari din dramaturgia universală, autori moderni şi un clasic român. Împărtăşim regretul profesoarei Ileana Berlogea, exprimat în revista „75 Gala" (nr.2), de a nu fi văzut şi o piesă românească de azi: „Teatrele Naţionale îşi leagă numele şi faima de marele repertoriu al lumii şi al ţării, dar trebuie să fie şi un lăcaş al prezentului. Se poate spune că nu există piese româneşti contemporane bune! Dar oare au fost căutate cu adevărat? Au fost răscolite toate sertarele autorilor? Au fost citite măcar piesele apărute acum, după revoluţie?". Şi cele premiate la diferite concursuri (Ministerul Culturii, UNITER), adăugăm noi, de care nu se interesează nimeni...

Cel puţin jumătate au fost spectacole de mare valoare dramatică şi estetică, de la măreţia tragică a **Phaedrei** lui Silviu Purcărete, la rigoarea monumentală dată de Victor Ioan Frunză piesei lui Peter Weiss, de la sclipitoarea viziune a lui Tompa Gábor din **Cântăreaţa cheală**, la inspirata originalitate a transpunerii unei materii epice în versiunea scenică a artiştilor din Chişinău, conduşi de Sandu Vasilache. Actriţele din **Casa Bernardei Alba** (dirijate de Felix Alexa) au atins o tulburătoare tensiune în plus pe scena clujeană, iar măştile din **Venexiana**, montată la Iaşi de Cristian Hadjiculea – o mai autentică undă de haz. Din păcate, tragedia lui Oedip, prezentată de acelaşi colectiv, în regia lui Mircea Marosin, n-a avut relief, rămânând o simplă şi tristă lectură a textului. Mircea Corniţeanu a propus o tratare actualizată a **Nopţii furtunoase**, cu Casa Poporului dominând pe fundal ceea ce a fost odată Dealul Spirii şi strada Catilina, politicieni demagogi ţipând patriotic prin hol şi loji, cu garda naţională patrulând peste tot, cu o Ziţă (Magda Catone) de temperament şi haz dezlănţuit – versiune gălăgioasă în ansamblu şi cu momente de vulgaritate care nu-i stau bine lui Caragiale. Tânăra regizoare Mihaela Gaiţă Lichiardopol reuşeşte câteva schiţe de sugestie plastică în portretizarea şi mişcarea personajelor din **Soarele în muşuroi**, nu şi echilibrarea stilistică a interpretării, diferenţa dintre expresivitatea Irenei Flamann Catalina şi inexpresivitatea lui Horia Ionescu (protagoniştii) fiind păgubitoare montării. Anca Bradu-Panazan găseşte dimensiunea stilistică adecvată pentru **Cameristele** lui Jean Genet, cu nuanţe de fină psihologie. În sfârşit, **Coriolan** de Shakespeare este un proiect ambiţios al tânărului regizor Theodor Cristian Popescu, izbutit în unele momente, prin dramatismul bine gradat al evoluţiei protagonistului Marius Bodochi, prin compoziţia iscusită a lui Dorin Andone şi prestanţa Silviei Ghelan, prin inspirata parodiere a cuplului demagogic interpretat de Dorel Vişan şi Ion Marian. Modern e şi cadrul plastic, schiţat din două-trei elemente de recuzită şi lumină (Marius Al. Dumitrescu, Virgil Petrovici). Dar spectacolul cade în factice prin actualizarea forţată – e sugerat parlamentarismul nostru – şi prin stabilirea de relaţii istorice întâmplătoare cu personaje reale, ceea ce duce la anacronisme şi subminează tensiunea dramei, de dragul unui demers anodin şi lipsit de dimensiune (masele sunt rudimentare, uniformele de azi ale ofiţerilor stânjenesc, scenele de luptă par o joacă improvizată).

Ileana Stana Ionescu şi Florina Cercel în Casa Bernardei Alba de Garcia Lorca la TNB (regia: Felix Alexa)

A fost şi o „mică gală" – a studenţilor de la actorie şi regie ai Facultăţii de litere de la Universitatea „Babeş-Bolyai" şi de la regie de operă ai Academiei de muzică – cu mai multe reprezentaţii, care nu puteau fi onorate în întregime din cauza suprapunerilor de orar.

foto: Nicu-Dan Gelep

Imagine din Phaedra **de Euripide/Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)**

Din ceea ce am văzut, am reţinut fantezia studenţilor din anul II regie în transpunerea „absurdului" din unele texte de Eugen Ionescu (clasa Olimpia Arghir), disponibilităţile comice în portretizarea unor personaje caragialiene şi în redarea vervei commediei dell'arte demonstrate de studenţii din anul IV actorie (clasa Sorana Coroamă–Stanca), rigoarea timbrului dramatic şi liric obţinut de cei de la regie de operă, anul V (clasa Dorel Vişan). N-am văzut – şi-mi pare rău – **Macbeth** în versiunea clasei de regie a lui Mihai Măniuţiu.

Două colocvii au dat dimensiune teoretică programului. Unul, de impresionantă ţinută academică, având ca temă „Teatrul vechi românesc", cel de al doilea consacrat „Statutului Teatrului Naţional azi". Cu referate diverse, comunicări şi contribuţii originale. Cum tema „statutului" e încă deschisă, problema descentralizării şi a formelor de instituţionalizare a teatrului cunoscând corective în activitatea practică, ne vom referi la prima temă dezbătută, unde am avut prilejul de a afla lucruri noi, de un deosebit interes istoric pentru teatrul românesc. Astfel, Alin Mihai Gherman de la Biblioteca Academiei ne-a adus la cunoştinţă termeni teatrali dintr-un dicţionar al lui Theodor Corbea – secretarul lui Brâncoveanu – de la 1702, tălmăciţi pentru ştiinţa românilor (Eschil – „scriitoriu de tragedii"; alt autor antic – „comediaş" sau „comicos"; scena – „şopron"). Cercetătorul Mircea Popa a prezentat o scenetă descoperită în „Calendarul de la Buda" din 1806, **Vorbire între bărbat şi muiere** de Gheorghe Şincai. Cea mai senzaţională descoperire este aceea a lectorului universitar Dana Puiu: o comedie transilvană de la 1745, **Judecata vlădicii**, text aflat într-un manuscris din Bihor, în ortografie chirilică, şi în care o fată sedusă de un tânăr cere judecata vlădicii, iar aceasta dă dreptate băiatului. Trei personaje, 64 de replici. Ne corectăm, iată, cunoştinţele istorice despre cel dintâi text dramatic în limba română, întrucât acest dialog, fie şi sumar, precedă cu 36 de ani ceea ce ştiam noi, până acum, că e prima piesă – **Occisio Gregorii** (1780).

În foaierul teatrului, la etajul întâi, s-a amenajat o mică expoziţie, cu fotografii, afişe, cărţi şi manuscrise, expoziţie care, prin donaţii, va deveni cândva un muzeu. Un grup de cercetători, profesori şi secretarul literar Justin Ceuca au editat o monografie a teatrului, cu date complete despre perioada 1919–1994.

Observ că n-am pomenit nimic despre ctitorul instituţiei, Zaharia Bârsan, cel care s-a zbătut pentru a obţine aprobarea de înfiinţare a Teatrului Naţional la Cluj, în 1919, şi căruia, în prima zi a lunii decembrie, după cuvintele rostite de pe scenă, în limba română, de soţia sa, Olimpia Bârsan („s-a potolit furtuna"), i s-a reprezentat poemul dramatic **Se face ziuă**. A fost evocat, însă, mai tot timpul, în text şi subtext, astfel că pentru noi figura lui impunătoare de actor, regizor şi director a devenit o prezenţă vie, firească.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Teatrul de păpuşi între fascinaţie şi prejudecăţi

Prejudecata în privinţa teatrului de păpuşi e că el ar fi un fel de Cenuşăreasă a teatrului „mare" (cel ce foloseşte exclusiv material uman) şi, raliată acesteia, ideea că păpuşile se adresează cel mai ades spectatorului mic; ca atare, spectacolele păpuşăreşti se construiesc din start pe o dramaturgie simplistă, minoră. Aceste prejudecăţi eludează faptul că vizualizarea prin „animare" închide un spor semantic. Momentul pe care îl trăieşte la ora actuală teatrul de păpuşi pare să fie acela al conştientizării tot mai pronunţate, de către creatorii lui, a mecanismelor şi legilor estetice intrinseci. Sau, cel puţin, al intuirii acestora, spre exploatarea virtualităţilor ultime. Aducerea actorului-mânuitor la vedere şi „animarea" lui ca dublu al păpuşii, sau prezenţa personajului-om alături de personajul-păpuşă, e o tendinţă care se universalizează azi în montările păpuşăreşti. Am întâlnit-o şi în cele treisprezece spectacole ale ultimului festival ce a reunit producţia acestor teatre – Gala naţională a teatrelor de păpuşi de la Cluj-Napoca (decembrie 1994), iniţiată de proaspătul director al Teatrului „Puck" din oraşul-gazdă, regizorul Tudor Chirilă, inspirat animator. Întrunirea festivalieră s-a arătat foarte izbutită, printr-o selecţie (prin hazard?) de spectacole concepute cu reală profesionalitate. O mare varietate de tehnici şi stiluri, ce pare să pledeze pentru proteismul semiotic de infinită deschidere al teatrului de păpuşi, a fost străbătută de o tendinţă devenită numitor comun: introducerea actorului-om în „calculul" interior al viziunii regizorale. Şi, cum orice colocviu ce însoţeşte un festival are menirea de a fi o „conştiinţă" a acestuia, prima observaţie (care a declanşat şi discuţiile cele mai substanţiale) a fost chiar aceasta. Cei mai mulţi dintre regizorii-păpuşari prezenţi au spus că ei resimt instinctiv această necesitate, ce implică o „devenire", o metamorfoză a teatrului de animaţie, **în** şi **din** propriile-i rezerve: aceea de a afla pe terenul său spaţiul optim al unei arte spectacologice sincretice. Prin asta, spectacolele „noului" teatru de păpuşi încep să se adreseze din ce în ce mai mult şi spectatorului matur.

Teatrul actual de păpuşi – fapt reliefat prompt de Gala clujeană – tinde spre emancipare spectacologică. „Feed-back"-ul de sugestii personaj-element scenografic devine din ce în ce mai integrant, scenografia rafinându-se sau sofisticându-se artistic, la fel cum elementul muzical e folosit cu inventivitate tot mai modernă în mozaicuri compoziţionale. Teatrul de păpuşi începe să reclame şi o dramaturgie mai complexă. Deocamdată, acesta s-a dovedit compartimentul cel mai anemic. În marea majoritate, am avut de a face cu „adaptări după...", destul de şchioape în dramaticitate. Mai interesantă mi s-a părut aceea propusă de Tudor Chirilă la **Motanul încălţat** de Charles Perrault, furnizând realmente o idee: Motanul e încolţit de moarte înainte de a ajunge la fericita nuntă a stăpânului şi, deşi va fi răpus, o învinge prin dansul frenetic al „victoriei". Registrul strict păpuşăresc (Emilia Tărăşescu Jianu) a fost tratat miniatural şi foarte rafinat, cu graţii de bibelou. O altă dramatizare interesantă putea fi cea a Monei Chirilă după **Capra cu trei iezi** (Constanţa), în poveste fiind intercalate episoade ritualice şi fragmente paremiologice. Numai că aici se petrec şi câteva confuzii între conţinutul „doctrinar" al unor rituri, cele păgâne nefiind întotdeauna concordante celor din mistica creştină. Altfel, realizarea păpuşilor (Carmencita Brojboiu) – excelentă în sugestia antropomorfică. Aceloraşi realizatoare le-a aparţinut şi adaptarea după Andersen **Fetiţa cu chibrituri**, spectacol având, de asemenea, o valoare şi o putere de expresie mult superioare scenariului. Cea mai inedită ofertă a fost, în dublu spectacol (versiunea de piaţă publică şi versiunea de scenă), transpunerea baladei lui Ştefan Aug. Doinaş **Mistreţul cu colţi de argint**. Un spectacol de tonalitate grafică (alb şi negru), urmărind în soluţiile vizuale îngemănarea derizoriului pământean (parodiat) cu misterul metafizic; autorul său: Teodor Zmeu Stermin. Teatrul botoşănean a venit, la rându-i, cu un spectacol dublu: **Adam şi Eva** şi **Man-show**, ambele pe temă cosmogonică, primul vizând „Creaţia" ca o instituire demiurgică de supremă armonie, cu rezolvări vizuale de corespondenţă, aş zice, mozartiană, cel de al doilea imaginând-o ca operă a unui circar; realizatori: Valentin Dobrescu – regizor şi Mihai Pastramagiu – scenograf. Pe aceeaşi temă, **Facerea lumii** (Bacău) a oferit, după caricaturile lui Jean Effel, versiunea foarte spirituală a poveştii biblice, deşi nu chiar în succesiunea ştiută a istoricului ei. Un spectacol cu ştiinţa subtilă a dozărilor semantice; autor: Brândușa Zaiţa Silvestru de la „Ţăndărică". Spectacole suculente prin găselniţele umoristice şi cu o foarte bună articulare tehnică au fost **Două Împărătese** (Târgu-Mureş, după o poveste populară rusească) şi **Ludas Máty** (Cluj – secţia maghiară, manevrând personajul principal pe o scală dimensională foarte variată). Deşi susceptibile de disocieri critice, fiecare dintre cele treisprezece spectacole ale Galei a adus ceva inedit, a avut o individualitate şi un profil estetic distinct.

JEANA MORĂRESCU

Cele mai

Cele mai valoroase creaţii în spectacolul românesc de teatru, în timpul scurs după 1990, sunt: **Phaedra**, după Euripide şi Seneca, de Silviu Purcărete, o capodoperă; **Titus Andronicus** (Shakespeare), **Ubu Rex cu scene din Macbeth** (Jarry/Shakespeare) şi **Decameron 645** (Boccaccio), acesta din urmă la Teatrul din Râmnicu-Vâlcea, de Silviu Purcărete; **Regăsire** (Pirandello), **Pescăruşul** (Cehov) şi **Teatru descompus** (Vişniec), în regia Cătălinei Buzoianu (nu am văzut **Merlin**); **Richard III** (Shakespeare) de Mihai Măniuţiu; **Un veac de singurătate**, după García Márquez, de Alexandru Vasilache (dramatizare de Constantin Cheianu); **Visul unei nopţi de vară** (Shakespeare) şi **Deşteptarea primăverii** (Wedekind) de Liviu Ciulei; **Libertate la Bremen** (Fassbinder) şi **Jurnalul unui tîcălos**, după Ostrovski, de Adrian Lupu; **Cântăreaţa cheală** (Ionescu) de Tompa Gábor, **Poveste de iarnă** (Shakespeare) de Alexandru Darie. Eu am dat cincisprezece titluri; dumneavoastră câte daţi şi care sunt ele? Sau vi se pare urît să întocmim clasamente? În jurul cifrei cincisprezece se opreşte şi selecţia Festivalului naţional „I. L. Caragiale“, în fiecare toamnă. Cu cincisprezece spectacole mari s-ar putea alcătui un mare festival: o dată la cinci ani.

În afara „corpului de elită“ – al **acestui** moment teatral – rămân nume prestigioase printre care Andrei Şerban (cu o frumoasă reluare a unui experiment de acum douăzeci de ani), Victor Ioan Frunză (cu câteva grandioase sufocante spectacole de sceno-hidro-mecano-grafie), Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Nicolae Scarlat, Horea Popescu, Alexander Hausvater sau Alexandru Dabija..., autori de spectacole – unele, memorabile – ce au meritul de a fi prefigurat o evoluţie a tradiţiei formelor în teatrul contemporan din România. Câţiva tineri regizori se-anunţă: Nona Ciobanu, Beatrice Bleonţ, Felix Alexa, Marius Oltean, Ion Mircioagă, Theodor Cristian Popescu... Ar fi fost previzibilă instaurarea unei conduite generale a creatorilor în raport cu exigenţele noului teatru, dar lucrurile nu stau întocmai aşa. A rămas doar ca o vorbă frumoasă: „capitala europeană a teatrului trebuie să revină la Bucureşti, cum a fost în 1971“. Marile creaţii nu se ivesc încă dintr-o viaţă teatrală atât de miraculoasă pe cât am fi tentaţi să ne iluzionăm că ele ar dovedi-o. Adevărul este acesta: nivelul teatrului românesc se plasează mult sub cotele clamate de succesele câtorva trupe în afara graniţelor... Iar prospeţimea şi vitalitatea pe care spectacolul dramatic românesc şi le revendică faţă de închipuita oboseală a teatrului occidental, nimbate şi de înţelepciunea tragică a artiştilor ostracizaţi de istorie, sunt argumente – în parte, demagogice – ce nu vin, din păcate, să explice **un fenomen**. Nu avem (încă) acel teatru aşa cum ne place să credem că avem – legănând voluminoase dosare de presă în braţe – după fiecare turneu al Naţionalului din Craiova prin lume (cu spectacolele lui Silviu Purcărete).

Este aproape cu neputinţă de stabilit o continuitate de valoare între cele câteva reprezentaţii strălucitoare şi restul, chiar în selecţia Festivalului Naţional, ceea ce mai greu se pomeneşte în teatrele europene: fie şi într-o selecţie tolerantă, gradul de reprezentativitate este direct influenţat de performanţele de vârf. La noi, şi în cazul celor cinci ediţii de Festival Naţional, e greu de precizat care sunt spectacolele medii (nu mediocre) reprezentative, adică cele bune şi

Marian Râlea şi Adrian Ciobanu în Poveste de iarnă **de Shakespeare la Teatrul „Bulandra“ (regia: Alexandru Darie)**

foto: Dan Vatamaniuc

Gheorghe Dănilă şi Florin Anton în D-ale carnavalului **de I. L. Caragiale la Teatrul de Comedie (regia: Mihai Manolescu)**

chiar foarte bune. De multe ori, chiar cele mai „titrate" şi mai entuziast comentate producţii teatrale acoperă, prin strălucirea unor trouvaille-uri scenografice sau histrionice, impostura, premise eronate de concepţie, semnificaţii trucate. Cu adevărat, din teatrul românesc de azi lipsesc nu spectacolele extraordinare, ci spectacolele „ordinare", vreau să spun **bune**, egale cu ele însele, totodată profesional gândite şi cu pretenţia rigorii exegetice. Una dintre rarele excepţii este **Steaua fără nume** la T.N. din Bucureşti, în regia lui Alexa Visarion.

Între excelenţă şi mediocritate, teatrul românesc are de construit o reţea omogenă de valori prin care să-şi asigure dreptul de a muta „capitala europeană a teatrului" la Craiova... Sau, mă rog, la Râmnicu Vâlcea, cum va fi să fie.

Spectacolul **D-ale carnavalului** de Caragiale, în regia lui Mihai Manolescu, la Teatrul de Comedie, întăreşte o observaţie potrivit căreia actualitatea obsedantă a lui Caragiale – ce ne obligă să-l „citim" pe micul ecran parlamentar sau direct în mahalalele din buricul oraşului – ne împiedică tocmai accesul la lectura originalului. Dacă îl descoperim pe Caragiale în tot şi în toţi, atunci ce mai rămâne din Caragiale însuşi? În viaţă îl jucăm cu atâta fineţe, iar pe scenă atât de gros! Un caz de „traducere" intelectuală – să-i zicem – este montarea lui Mihai Manolescu. Ce-i mai uşor decât să arăţi cât de triviale sunt trivialele personaje din **D-ale carnavalului**? Într-adevăr, curat trivial, se pare că regizorul a înţeles. Ce comic şi cât haz, şi cât de puţin umor! Limba comediografului junimist, pe care Eugen Ionescu şi-l recunoaşte ca precursor, a căzut în priceperea unor comedianţi de bâlci. Textul este, de la un capăt la altul, răcnit, râgâit, îndesat în gâtlejuri, personajele atât de caraghioase, clovnade, mascarade! Nimic din candoarea aceea a tembelismului muntean-balcanic, nimic din galanteria urduroasă sau din spiritul criminal-spăimos al răzbunării amoroase, din tragedia pătimaş-placidă a celui înşelat de amantă, prea puţin din temperamentul de republicană, pentru câtă isterie şi buimăceală... O grosolănie consistentă, prin care răzbate din când în când, ca urmare a unui efort pe cont propriu al spectatorului, câte un ecou palid al savurosului text. Mihai Manolescu agită un spectacol parcă după o canava la a şaptea mână, inspirată după **D-ale carnavalului**! Altminteri, scenele comice abundă, vorba ceea fruntea ţi-o mai descreţeşti, ba chiar te râzi de simţi uneori că crăpi (un Labiche, un Feydeau aprig!), iar dacă nu te pierzi în fara-fastâcuri, îţi încarci bateriile cu voie-bună pe o lună! Nu asta-i menirea comediei?

De partea cealaltă, **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în montarea lui Mihai Măniuţiu la T.N. Cluj, aduce în festival o tragedie românească – mai exact, plasată într-un ambient arhaic, impregnat de rituri şi credinţe ancestrale. Constandin se află pe patul de moarte, dar, pentru a i se ierta marile păcate criminale, el trebuie să-şi dea duhul în Săptămâna luminată. Moartea pătrunde adânc în corpul lui Constandin, iar mama lui oscilează între

disperarea de a-l salva prin farmece sau de a-i grăbi moartea în ultimele ceasuri ale săptămânii sfinte. Mihai Măniuţiu imaginează un spectacol de sunet şi mişcare, accentul căzând pe desfăşurarea ritualică a dramei, şi nu pe tribulaţiile psihologice ale personajelor, în special ale mamei. În mod regretabil, resursele teatrale, scenice ale regizorului, în tentativa lui, altminteri nu lipsită de motivaţie în raport cu sugestiile textului, sunt puţine şi inconsistente. Dinamica scenică, pe care Măniuţiu o creează împreună cu prestigiosul coregraf Sergiu Anghel, este o surprinzătoare cădere într-un fel de limbaj de lemn al dansului contemporan: mişcări rotund şi obsesiv articulate,

Carmen Galin şi Costel Constantin în Steaua fără nume **de Mihail Sebastian la TNB (regia: Alexa Visarion)**

ce dau ritului patetism şi artificialitate. Eresurile evocă, în viziunea lui Sergiu Anghel, acte ceremonioase, grandilocvente şi parcă văduvite de aspectul lor tainic-reflexiv. Atmosfera esoterică pe care Măniuţiu încearcă s-o condenseze împrumută din dansul modern stranietatea modulaţiilor corporale, dar numai poncilele experimentelor de acum trei decenii. Ca şi muzica reputatului Iosif Herţea, clădită pe sonorităţi stranii, dar fără putinţa de a intensifica relieful dramatic şi cu atât mai puţin de a spiritualiza efectul zgomotului...

Un detaliu trebuie remarcat: mod nepopular de a gândi teatrul, o astfel de montare e de-ajuns numai să inducă spectatorilor (dintre cei mai aleşi) sentimentul că se încearcă o magie, o vrăjitorie, că se confecţionează un abur esoteric, că se încearcă ceva pe deasupra cuvintelor (obositelor cuvinte), şi succesul este asigurat.

Am pomenit numai două montări, dintre cele mai pretenţioase şi mai „spectaculare" din Festival, asupra cărora juriul nu s-a oprit (decât pentru un premiu de debut: George Ivaşcu în Crăcănel). Să facem saltul către spectacolele aureolate de marile premii ale Festivalului. **Steaua fără nume** de Sebastian, în regia lui Alexa Visarion, aduce un text interbelic la rigorile teatrului contemporan, slăbindu-i funcţia narativă în favoarea reorganizării lui poematice. Episoadele tramei îşi schimbă ordinea, schimbându-se şi cronologia logică iniţială, astfel încât discursul dramatic renunţă la o desfăşurare strict evolutivă (cu excepţia finalului) şi frânge epicul după meandrele labirintice ale memoriei. Desigur, ale memoriei Profesorului, excelent interpretat de Claudiu Bleonţ. În rolul Necunoscutei, Carmen Galin adaugă la antologia marilor performanţe actoriceşti o interpretare fascinantă deopotrivă prin virtuozitate şi graţie.

Surprinzător – spectacolul Cătălinei Buzoianu cu **Pescăruşul** de Cehov, prin cele câteva stridenţe ale mizanscenei, printr-un surplus de agitaţie şi de expresie, printr-un anume teatralism supralicitat, prin şarjele grosiere ale lui Treplev (Cristian Iacob), prin furia lui prea puţin metafizică, viguroasă, de catâr speriat... M-a uimit în câteva rânduri încercarea de a traduce frustrări interioare, bovarice, prin mimarea atingerii senzuale de obiecte, aşa cum face Nina Zarecinaia (Ana Ioana Macaria) cu un sfeşnic; momentele tari prin care, alături de visceralul Treplev, Arkadina împinge trivialitatea, atât de bine şi de pervers jucată de Valeria Seciu, chiar până la a-şi scoate dessous-urile prin rochie, în preludiul voluptăţilor erotice. Aceste asprimi repetă explicit sugestiile scenografiei – un spaţiu umed ca al unei peşteri –, transformând revelaţia, până la un punct justă, a primitivităţii într-o condiţie cam brutal impusă universului general de referinţe şi semnificaţii ale textului.

Fără îndoială, un spectacol de virtuozitate, purtând, oricâte reproşuri i s-ar aduce, marca unică a geniului regizoral al Cătălinei Buzoianu. Ce aduce fiecare personaj în montarea de la Teatrul Mic, şi în special Arkadina (ba chiar, uneori, şi agresivul Treplev), nu este numai tensiunea unor psihologii marcate de dezechilibre, frustrări, dar şi o anume reflexivitate parcă spontană, activă a protagoniştilor, declanşată în chiar momentul actului dramatic. Iar **Pescăruşul** rămâne una dintre marile creaţii ale anului.

Cel mai realizat spectacol din festival este, însă, **Poveste de iarnă** de Shakespeare, în regia lui Alexandru Darie. Juriul nu-i acordă decât un premiu pentru scenografie, în persoana Mariei Miu,

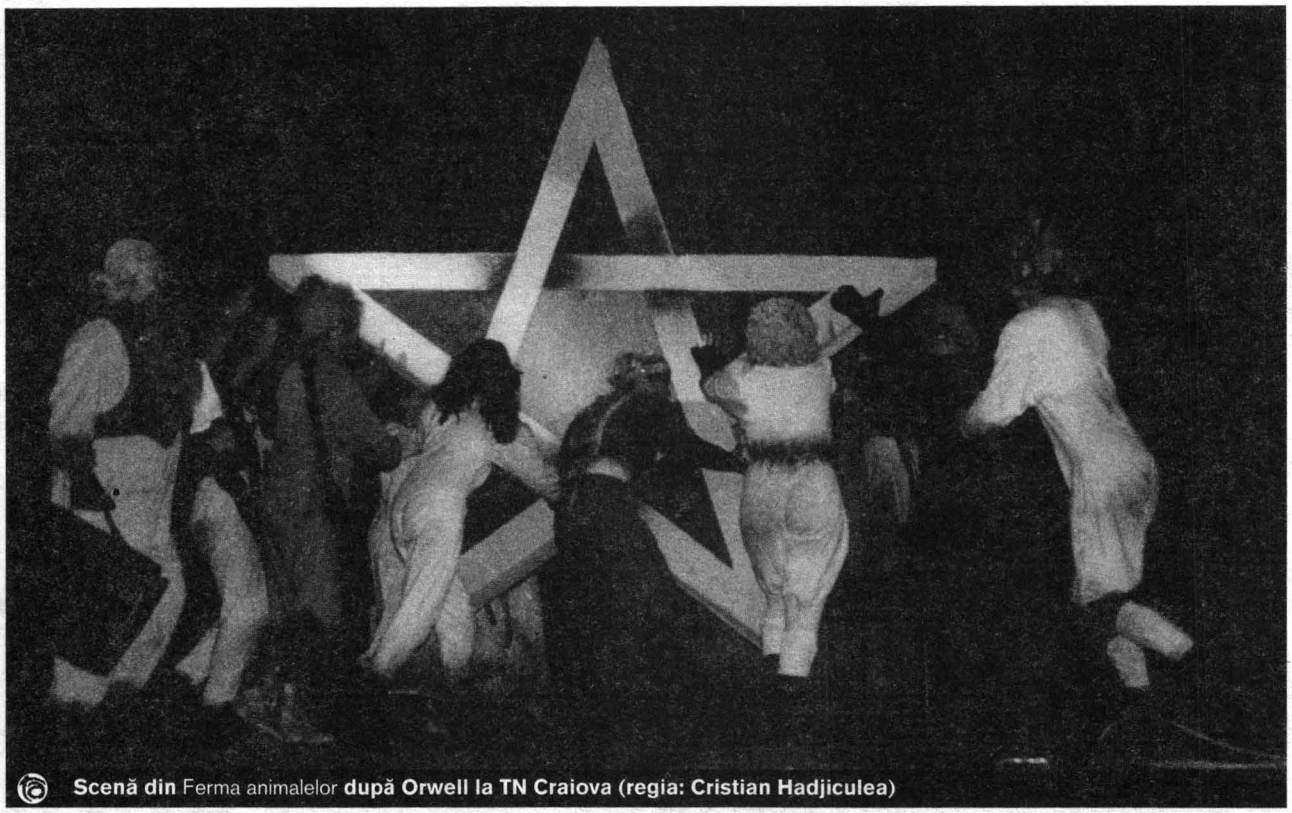


foto: Dan Vatamaniuc

Scenă din Ferma animalelor **după Orwell la TN Craiova (regia: Cristian Hadjiculea)**

ceea ce oricum este just, dar puţin. În **Povestea...** lui Alexandru Darie mulţi văd numai un spectacol de scenografie – aducând argumentul interpretărilor actoriceşti nu totdeauna strălucitoare –, dar eu cred că spectacolul este inspirat mai ales de muzică, de muzica lui Henry Purcell. Şi mai cred că de la o audiţie a plecat ideea regizorală.

După atât de nefericitul **Visul unei nopţi de vară** la Teatrul de Comedie de acum câţiva ani, dar prin care Darie cucerea Londra (englezii nu înţelegeau ce românească urîtă se vorbea acolo), regizorul, este de crezut, trăieşte, în fine, **sentimentul baroc** al teatrului shakespearian, tocmai pornind de la emoţia barocă a muzicii lui Purcell. Se trece de la fabulosul absurd al marionetelor (o inepţie în **Visul...**) la fabulosul unei utopii pe care personajele o trăiesc sub semnul unor tâlcuri transcendente.

Povestea..., în spectacolul lui Darie, îşi regăseşte albia ei veritabilă **de poveste**, regizorul acordându-i lui Mammilius (Oana Pellea) mai mult decât un rol de spirit supraveghetor al tramei: el este chiar cel ce oferă pretextul declanşării ei. Căci insolentul prinţ, într-un acces de maliţie dar şi de previziune morală, îşi avertizează mama, pe Hermiona, ca într-una dintre poveştile din „Divanul persian" al lui Sadoveanu, asupra pericolului ca realitatea să fie învinsă de iluzie şi să atragă întâmplări funeste. După cum observă Alice Georgescu în „Teatrul azi" (7-8-9/1994), regizorul aranjează materia dramatică după modelul poveştii în poveste – prin care însuşi titlul piesei câştigă în justificare. Şi totuşi: dacă Mammilius nu mai este raisonneur, ci chiar povestitorul, atunci s-ar fi cuvenit să nu mai fie atribuite apariţiile episodice ale Oanei Pellea, în chip de „observator", unui suprapersonaj, Timpul, ci povestitorului însuşi, care se joacă după pofta inimii. În schimb, nu deranjează al treilea rol al Oanei Pellea, Perdita, iar aici o contrazic pe Alice Georgescu: în montarea lui Darie, nu Mammilius din povestea în poveste (el, de altfel, moare) este corespondentul lui Mammilius din „realitatea" povestitoare, ci Perdita, personajul în jurul căruia se ţese urzeala întâmplărilor, ea epuizând o aventură iniţiatică, de basm. O dată povestind, povestitorul trăieşte şi el o iluminare, în drumul către maturitate. (Şi muzica anunţă metamorfoza: de la Purcell la Grieg.) Mammilius încheie ciclul faptelor – moment în care Perdita accede la cunoaşterea de sine – pe un ton înţelept prevenitor. Mammilius şi Perdita sunt, aşadar, în spectacolul lui Darie, complementi morfologici, două chipuri ale aceleiaşi medalii, iar aluzia androginităţii întreţine în spirit shakespearian sugestia regizorală.

Alexandru Darie urmăreşte cu rigoare volutele dramatice ale spectacolului, încheie rotund scenele, împleteşte cu fineţe înaintarea

tragică a destinelor cu umorul niciodată ostentativ al personajelor plebee: presupusul tată al Perditei, Clovn sau comicul Autolycus, excelent interpretat de Marian Râlea. Oana Pellea este asemeni unui duh grațios (Timpul?) și uneori naiv (Perdita), iar Mihai Constantin construiește un rol sigur și consistent, marcând cu lejeritate trecerile de la furia oarbă a geloziei regelui Leontes la nedumerirea copilărească a celui copleșit de propria-i putere și, în final, la remușcare. În opinia mea, **Poveștil...** lui Alexandru Darie i s-ar fi cuvenit Marele Premiu.

1. Nu mi-a plăcut **Ferma animalelor**. 2. Absența dintre organizatorii Festivalului a uniunii **profesionale** mi se pare, principial, un lucru grav. 3. Festivalul însuși este o scenă în care se intră uneori brutal, alteori cu inspirație. 4. Un premiu a fost refuzat. 5. Un spectacol **bun** (încă unul): **Dibuk**. 6. Un membru al juriului și-a dat demisia. 7. Fiecare teatru a avut dreptul, din păcate, la un singur spectacol în concurs. 8. Foarte mulți au dreptate. 9. Trece toamna. 10. Sunt indignat, dacă nu mă înșel.

SEBASTIAN-VLAD POPA
decembrie 1994

Și caravana trece

Întâmplarea a făcut ca, răscolind prin niște hârtii vechi, să descopăr copia unui articol compus exact acum doi ani, tot despre Festivalul național de teatru „I. L. Caragiale"; era vorba acolo, evident, despre ediția 1992. Citindu-l, m-am amuzat și m-am întristat în egală măsură. M-am amuzat, pentru că aproape toate obiecțiile pe care le ridicam atunci în legătură cu festivalul ar putea fi aplicate, modificând doar câteva nume și titluri, ediției din 1994. M-am întristat, pentru că asta dovedește inutilitatea comentariilor, scrise ori vorbite, în condițiile în care „factorii responsabili" (?) își văd netulburați de ale lor (că acestea sunt și ale noastre nu pare să-și mai amintească nimeni), după modelul verificat „câinii latră, caravana trece". Voi lătra, prin urmare, din nou, cu sentimentul apăsător al zădărniciei, dar și cu speranța neostoită că, așa, caravana se va hotărî într-o bună zi, cine știe, să-și corecteze drumul măcar cu doi-trei centimetri; de n-ar fi decât spre a scăpa de gălăgie.

Mai întâi: regulamentul festivalului ar trebui modificat; dacă nu în totalitate, măcar pe ici-pe colo, în părțile esențiale. În primul rând, titulatura. „Festival național de teatru" e prea de ajuns. Ilustrul patronaj sub care a fost plasat, într-un moment de entuziasm recuperator, nu face decât să încurce lucrurile. Dacă se cheamă „I. L. Caragiale", orice om normal așteaptă să vadă acolo spectacole cu piesele lui Caragiale; eventual, **numai** așa ceva. Dar a aduce în festival montări caragialiene doar de dragul respectării firmei, indiferent, deci, de calitatea lor, înseamnă a face un deserviciu și festivalului, și lui Caragiale, și publicului. Nu vreau să spun că întocmai așa s-a întâmplat la ediția aceasta. Dar nu pot nici să afirm contrariul.

În al doilea rând, procedura de înscriere. În momentul de față, teatrele sunt obligate să desemneze ele însele, din repertoriul stagiunii vizate, **un singur spectacol** susceptibil de selecționare. Dar dacă se întâmplă ca un teatru să aibă două (sau mai multe) spectacole „eligibile"? Fenomenul e atât de rar încât ar merita să fie salutat prin admiterea la înscriere a ambelor montări (mai mult de două parcă nu-mi vine a crede că...). A fost, în stagiunea '93 – '94, cazul Teatrului Mic, cu **Pescărușul** (care a intrat în Festival) și **Sfârșitul Troiei** (care a rămas pe dinafară).

În al treilea rând, veșnicul cal de bătaie: selecția. În mod normal, festivalul ar trebui să se instituționalizeze și să-și formeze o echipă constantă de selecționeri, alcătuită din oameni competenți sau, cel puțin, din oameni care să știe exact ce vor. Câtă vreme „alegătorii" vor fi, la fiecare ediție, alții, festivalul va avea, în fiecare an, altă personalitate; ceea ce înseamnă, în ansamblu, nici o personalitate. Dar câtă vreme nu e limpede nici măcar **cine** sunt, de fapt, organizatorii, sună de-a dreptul ridicol să vorbești de normalitate.

Apoi: festivalul ar trebui să-și lărgească audiența. Mai întâi, printr-o publicitate pe măsura evenimentului care se pretinde a fi această manifestare. Am grave îndoieli că despre existența ei știu mai mult de două-trei mii de persoane din populația de peste două milioane și jumătate a Bucureștiului; și mă tem că numeroși salariați ai feluritelor medii de informare rămân în afara acestor două-trei mii. Detaliu de atmosferă: în zilele „marii sărbători teatrale", pe frontispiciul Naționalului din București trona o pancartă cu inscripția „Lumea Coca-Cola"; în schimb, nicăieri nu se zărea vreun afiș al festivalului. (Dar a existat așa ceva?)

În fine: festivalul ar trebui să fie chiar **festival**, și nu **concurs**, cum e acum, probabil în dorul „Cântării României". Dar, e drept, dacă ar fi **numai** festival, n-ar exista nici jurii în care unii să se afle în treabă, din care alții să se retragă și în care (de care?) toată lumea să tragă, și n-ar exista nici premii neacceptate de unii, nemeritate de alții și neacordate altor alții.

În concluzie, dacă Festivalul național de teatru ar fi așa cum trebuie să fie un festival național de teatru, am avea chiar festival și chiar teatru. N-am mai avea, e adevărat, specificul național.

ALICE GEORGESCU

ILIE ŞERBĂNESCU:

„O frustrare asumată sau nu"

❑ **Teatrul produce informaţie?**

■ În comparaţie cu mass-media, teatrul se adresează unui public restrâns. Această funcţie a spectacolului e, deci, secundară. Racordul cu realitatea e o altă problemă, care mi se pare diferită de informarea prin teatru, de răspunsul acestei arte la problemele cotidiene. Teatrul are, firește, reprezentări subiective ale evenimentelor. Abstractizează, generalizează, metaforizează, dar scopul nu este informarea.

❑ **Poate comunica totuşi stări de spirit, existente şi dincolo de ficţiunea reprezentaţiei.**

■ Da, dar acest lucru se petrece în spaţiul unui limbaj secund, prin ambiguitate, prin simultaneitatea stimulilor emoţionali. Omul este forţat să gândească, să retrăiască evenimente reale şi să perceapă semnificaţiile acestora. Lucrurile care se petrec mai lent în realitate îşi aglutinează sensurile sub presiunea sugestiilor unui spectacol, cele care se petrec prea repede îşi pot găsi eventuale explicaţii, se pot „rarefia", diminuându-se astfel impactul, forţa lor de şoc şi derutele care le însoţesc.

Teatrul a trăit intens şi înainte de '89, tocmai prin faptul că a putut să dea aceste tâlcuri şi a putut lupta împotriva constrângerilor, cu mijloacele indirecte ale fabulei, metaforei. Teatrul trebuie elogiat pentru că a conservat spiritualitatea unei arte, pândită în fiecare moment de curiozitatea publicului, dar şi de ochii duşmănoşi ai cenzurii. În alte părţi, de pildă la Televiziune, nu se putea face nimic pentru protejarea mesajului artei, iar oamenii care lucrau acolo nu pot fi incriminaţi că n-au reuşit să strecoare adevărul. Emisiunile erau strict supravegheate. În teatru a existat o anume abilitate a comunicării.

❑ **Cu un timp în urmă, metafora putea organiza această comunicare. Încercările de a persista în sensul aluziei, al captării atenţiei spectatorilor în acest mod s-au dovedit niţel desuete. Care credeţi că este suportul, articulaţia relaţiei scenă-sală, acum?**

■ Receptivitatea se schimbă, mai puţin mi se pare că s-a întâmplat acest lucru în artele plastice. Mijloacele de a stârni publicul există întotdeauna, se modifică doar ecuaţia în care sunt folosite. Din acest punct de vedere, nu trebuie să descoperim roata. Aluzia nu mai are rost azi. E perimată ca modalitate. E necesar să intrăm într-o normalitate care, firește, nu se poate instaura brusc.

❑ **Cum aţi defini această stare?**

■ Ca o formulă suportabilă, civilizată a realului. Trebuie să tindem să facem din teatru ceea ce a fost în momentele lui bune, ceea ce este el – o parte a artei, dar şi a divertismentului într-o societate normală, care poate fi afectată şi de crize, şi de tranziţii neplăcute, problematice. Aplecarea asupra lor este obligatorie, în mod necesar directă, transparentă şi intens comunicativă.

❑ **O întoarcere la realism?**

■ Nu. Am spus doar că nu mai e nevoie de fabule. Nu trebuie abandonată spiritualitatea proprie teatrului, puterea lui de a furniza simultan impresii care angajează interioritatea spectatorului. În momentul actual, talentul oamenilor e pus la încercare mai mult decât înainte. Obişnuinţele, comodităţile se dizolvă sub presiunea evenimentelor. Realitatea trebuie abordată altfel. Se pune în alt mod problema exprimării cu talent a ideilor. Există şi rutină în actul de creaţie, dar harul inspiră soluţii de originalitate, care depăşesc formulele artistice stricte, tipice, deja elaborate şi poate consumate, inactuale.

❑ **„Formula" comicului, destul de bine folosită chiar pentru a ironiza evenimentul imediat, pare acum devitalizată. Care ar putea fi acum sursa comicului?**

■ O categorie cu raportare la cotidian îşi are sursa în tipologia şi în situaţiile cotidianului. Intervine forţa de generalizare şi talentul de a descoperi, într-un fapt care se petrece azi, ceea ce e peren. Nu mă interesează să fac haz de necaz, privind spre Iliescu sau Coposu. Caragiale e formidabil: a definit nişte personaje pe care le regăsim mereu. Toată panoplia „Momentelor", „Schiţelor" o întâlnim în parlamentul actual. E mai de prost-gust din unele puncte de vedere, mai „caţavencoasă" din altele.

Caragiale dă totuşi o şansă, faţă de Eugen Ionescu. Personajele sunt mizere, murdare, dar găsesc o modalitate românească de supravieţuire. Sunt simpatice, mocirla în care trăiesc nu este cu totul neplăcută. Societatea actuală are o mocirlă grea, în care unii îi trag pe alţii, şi ne afundăm toţi, are un tragism care nu e al lui Caragiale. Ar trebui să apară un altul care să-i dea această dimensiune. Poate va fi taxat imediat că n-are încredere în şansa acestui popor. Tragismul constă şi în faptul că foarte puţini mai cred în şansa ţării lor. Nu există o soluţie naţională. Există, ca şi înainte, soluţii individuale. Dar colcăiala aceasta enormă, a atâtor destine care-şi caută soluţia în afara uneia naţionale, dă frisoane.

Teatrul nu se află în poziţia sa cea mai fericită. Însă nici societăţile bogate, copleşite de comercial nu îi pot servi drept reper, nu pot oferi exemple de jinduit. Oferă totuşi experienţa de a îmbina comercialul cu flacăra autentică a artei, elemente ale unei rezolvări economice a nesiguranţei teatrului. Financiar, nu se poate vorbi decât de un mecenat al statului şi al sponsorilor, un sprijin echilibrat care să facă absurde pretenţiile şi intruziunile la nivelul actului artistic şi, deci, să asigure independenţă culturii.

❑ **Ce constrângeri credeţi că intervin asupra teatrului, ducând la diverse crize, printre care şi cea a vedetelor?**

■ Nu cred în constrângeri de natură politică, ci mai degrabă strict economică. Omul de teatru a fost însă un răsfăţat. I se deschideau toate uşile, nu întâmpina refuzuri. Actorii erau „copiii teribili", simpatizaţi şi în acelaşi timp având putinţa să se victimizeze. Nu exista privilegiu important care să nu fie difuzat în lumea oamenilor de teatru, cel puţin la nivelul vedetelor. Acum, aceste lucruri au dispărut. Autorităţile politice nu îi mai recunosc. Şi, atunci, vedetele s-au retras, se consideră nedreptăţite; vinovatul e impersonal. Marile nume îşi diminuează aura publică, dar vor apărea altele. Nu se poate fără vedete. Deocamdată vor fi unele, nu mă sfiesc s-o spun, nu chiar de primă mărime. Calitatea de vedetă e validată de relaţia cu spectatorii. Marii actori iradiau în public, aveau o calitate specială – generozitatea.

❑ **Acum nu se mai produce această comunicare?**

■ Ba da, actorii o realizează, dar publicul nu mai are aceleaşi deferenţe. Are alte alegeri. Şi, atunci, există o frustrare, recunoscută (asumată) sau nu. Vom avea alţi idoli, pentru că tranziţia se manifestă şi în domeniul gusturilor. Dar valorile nu pot fi oprite. Detractori, antipatii, opriri, întreruperi nu vor conta decât ca „poticneli" ale destinului. Selecţia valorilor e prea transparentă, se face în văzul publicului. Totul e să nu moară teatrul din punct de vedere financiar. Există un fond al teatrului românesc care nu are cum să dispară. Iar oamenii afirmaţi aici nu prea au unde să fugă. Trebuie să continue, cu publicul acesta, în ciuda momentului nefast, a crizelor. Teatrul poate să treacă prin convulsii, poate fi refuzat, inundat de spirite potrivnice, dar ceea ce este viabil va supravieţui adversităţilor. E o lipsă de vedete, creatorii se lamentează, publicul caută distracţii ieftine. Dar, într-un spirit când ofensiv, când defensiv, oamenii de teatru încearcă să schimbe ceva. Şi, întâmplător, în public se pot afla cei de care efectiv depinde o schimbare. Rostul teatrului poate sta şi în această întâlnire.

ADINA BARDAŞ

Charles Bovary sunt eu

„Autorul de texte pentru teatru este un comediant şi cu cât îşi va lua în serios condiţia, cu atât va fi mai bine. De nu, va fi un măscărici involuntar. Piese mai nostime decât cele proletculte nu cred să existe. Aşadar: ironie mereu şi mereu parodie!" anunţă Horia Gârbea înaintea textelor sale „pentru teatru", strânse în două volume la Editura Phoenix (Colecţia Nouăzeci), **Doamna Bovary sunt ceilalţi** şi **Mephisto***). Straniu lucru, căutăm cu asiduitate „elemente neintenţionale de literatură" în vechile cazanii la capătul unui ev despre a cărui literatură ştim, printre altele, că s-a apărat cu înverşunare de... literatură, ca de o boală ruşinoasă. Şi burgheză, desigur. Numai că organismul literaturii, foarte vital şi viclean, şi-a refăcut de fiecare dată infirmităţile şi a transformat amintirea membrelor lui amputate în gesturi eroice. Autorii care au încercat să fugă din literatură au fost condamnaţi să troneze în marile antologii de literatură. Horia Gârbea ştie foarte bine acest lucru şi cât orgoliu să mimeze (cu pricepere şi talent, pentru că el scrie şi frumos) în rolul de neavenit în literatură, de profanator al ei. „Dar e timpul să ne întrebăm ce e gramatica, spune Gârbea. Răspunsul vine scurt: «Iaşte o ştiinţă ghespre cum lucră limba». Şcolerul, prost cum îi el, are o intuiţie bună, semn că autorul nu s-a deghizat complet. Limba «lucră» singură, are anumite legi de acţiune. Iluzia în care ne-am legănat până adineaori, că autorul poate interveni, se pulverizează. Nu mai rămâne absolut nimic. Limba, personajele, acţiunea au (când nu sunt siluite de niscaiva nechemaţi) o autonomie absolută. Amestecul dramaturgului în această lucrătură este inadmisibil. Ceea ce autorul are de făcut, şi doară nu-i puţin lucru, este să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure. E foarte greu de rezistat şi chiar autorul acestor rânduri îşi mai bagă nasul în propria piesă, realizând doar stricăciuni". Inutil să mai arăt că avem de a face cu un postmodern get-beget. Deplâng trufia falnicului blazon-pince de nouăzecist, dar Horia Gârbea scrie literatură mai bună decât (îşi imaginează sau) ne lasă să credem că intenţionează. Oricum, am să sugerez autorilor **Lexiconului teatrului românesc** să consemneze în dreptul numelui HORIA GÂRBEA: comediant...

Spectacolul schiţelor dramatice din **Doamna Bovary sunt ceilalţi** şi **Mephisto** este rezultatul unui procedeu ale cărui funcţii şi consecinţe sunt duse la extrem: intertextualitatea. Dacă până acum, în teatru, ea se recunoştea prin alunecări textuale numai în planul limbajului antrenat sau de care se lăsau antrenate personajele, la Horia Gârbea memoria culturală a autorului permite chiar personajelor consacrate de literaturi (mai) vechi să intre, cu nonşalanţă, în scenă. Personaje al căror stagiu „dramatic" (literar) conveniserăm că s-a încheiat. Nu şi pentru teatrul lui Horia Gârbea. Înţelegem că destinul lor nu se împlinise, iar comediantul nouăzecist se învoieşte să le tragă la un liman. Le grupează apoi „pe echipe" fictive ideale, asigurându-le astfel un confort consolator. Aşa se întâmplă cu Nora, intrată în familia Unchiului Vania, a cărui nepoată este. Un pescăruş (**Pescăruşul din livada de vişini**), dar şi un furtunar apar în livada lui Vania o dată ce ape misterioase, din pământ, inundă întreg ţinutul, ostoind frustrarea tumultuoasă a Norei de a nu fi văzut marea. Les grands personnages se rencontrent, les grandes situations dramatiques se confondent, par conséquent les grands auteurs communiquent d'une manière très libre.

Totuşi, rămâne să ne întrebăm: dacă Cehov se întâlneşte cu Ibsen, atunci cei doi cum se vor înţelege? După cuvenite politeţuri, vor sfârşi prin a se adresa mai direct unul altuia, pe limba lui Caragiale: „VANIA (*posedat*): Eu. Prefectului! O să-l iau de revere (*mimează*) şi o să-i zic: ascultă stimabile! Dai livada sau nu?! O vreau. Ţi-o plătesc! Dă-o 'ncoa!

NORA: Şi dacă nu vrea?

VANIA: Trebuie să vrea!!

NORA (*răsfăţată*): Şi dacă nu poate ?

VANIA (*fioros*): Trebuie să poată!!!

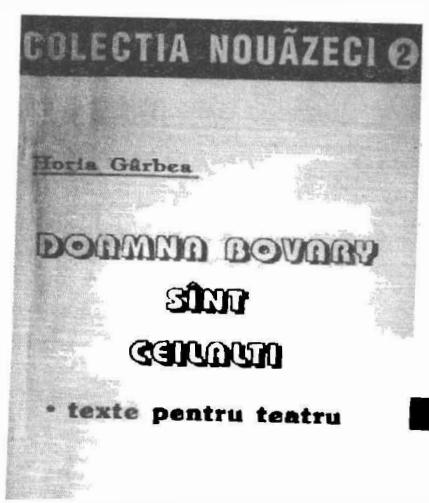
NORA (*speriată*): De ce?

VANIA: Pentru că altfel, mă-nţelegi...

NORA: Niciodată n-ai vorbit aşa. Astea nu-s vorbele tale! Ce-ai păţit?

VANIA (*se dezmeticeşte*): Da... Ai dreptate..." Semn că fiecare dramaturg pe limba lui piere, dar renaşte pe a altora, şi observaţia poate fi luată în serios. La rândul lui, Caragiale însuşi îşi trimite reprezentanţii: prefectul ţinutului este Tipătescu, la braţul iubitei sale Zoe, cei doi urmând o căsnicie liniştită după ce aflăm că apriga femeie l-ar fi omorît pe Trahanache. Figurile acestea mari ale dramaturgiei universale din **Pescăruşul din livada de vişini** sunt privite cu o tandră compasiune. Horia Gârbea le oferă satisfacţia de a căpăta, fie şi în formele cele mai iluzorii (gadgeturi existenţiale), ceea ce şi-au dorit cu atâta suferinţă în literatura antecesorilor iluştri.

Un personaj important care-şi acordă şansa răzbunării peste timp este Emma Bovary. Vechile complexe se convertesc în gesturi spectaculoase de femeie dominatoare şi aventuroasă. **Doamna Bovary sunt ceilalţi** este o piesă construită pe principiul temei cu variaţiuni, tema fiind crima lui Claudius şi căsătoria lui cu fosta cumnată, complice ea însăşi la crimă, din tragedia **Hamlet**, iar protagoniştii – Emma şi Charles Bovary. Charles este burghezul tradiţional, degustător de teatru, de tragedii ale căror atrocităţi este obişnuit să le judece cu aristocratică detaşare, trăgând „învăţăminte" folositoare. Pentru el, omorîrea regelui Hamlet este un act cultural de mult prins în insectar, dar pentru Emma evocarea lui repetată va determina o surprinzătoare trezire a instinctelor şi a sentimentului de sufocare într-un univers al cuvintelor şi nu al faptelor. Va trece ea însăşi la fapte, luându-şi-o ca model pe Regina shakespeariană, şi-şi va ucide bărbatul, într-un **perpetuum mobile** dramatic, în complicitate fie cu un Toreador, fie cu Mefisto, fie cu un Hoţ. Sub masca unei Carmen voluntare şi perfide îi şantajează apoi pe aventurierii complici sub ameninţarea că le va dezvălui crima, exultând în culmea euforiei perverse: „Ce credeţi voi? Că doamna Bovary sunt eu? Voi sunteţi doamna Bovary, nemernicilor! Osândiţilor!" E limpede că în obscuritatea frustrărilor bovarice mocneşte surd o energie ce poate spulbera cele mai fortificate orgolii macho-iste. E limpede că doamna Bovary rămâne să se refugieze cel mult în cerebralitatea efeminată a vreunui Charles sau în masculinitatea taurină, pasională şi imbecilă a seducătorului profesionist. Pentru a stăpâni lumea, femeia mai are nevoie de un singur pas de conştiinţă. Surprinzătoare este şi apariţia în scenă a lui Ion Nebunul din **Năpasta** lui Caragiale, căzut şi el, aşadar, tot dintr-o



* Horia Gârbea, **Doamna Bovary sunt ceilalţi, Mephisto** – texte pentru teatru, Ed. Phoenix (Colecţia Nouăzoci), 1003

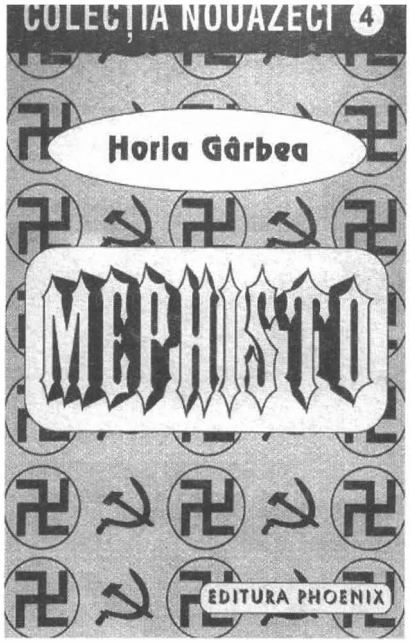
tragedie a crimei pasionale. Personajul vorbeşte ca un ţăran român şi provoacă în lectura textului un sentiment straniu, de fantastic amestecat cu ironie. Simulând încercarea de a fugi cu Ion în lume, Emma îl sileşte pe onorabilul Charles să-l ucidă pe nenorocit, apoi îşi ameninţă soţul cu trădarea crimei: „Adevărul e că eşti o secătură plicticoasă şi te condamn la o viaţă agitată. O să te temi", îi spune ea lui Charles. Vedeţi, într-un fel, o secătură plicticoasă este şi criticul silit să desprindă „învăţămintele folositoare" dintr-un teatru pe care-l trăiesc cu atâta dezinvoltură şi nesilite de nimeni (nici măcar de Horia Gârbea, comediantul) chiar personajele. E nevoie de atât de multe cuvinte pentru a explica faptul că aceste persoane s-au născut şi au intrat în teatru după pofta inimii? Într-un fel, Charles Bovary sunt eu.

Tema din **Doamna Bovary...** este reluată şi în **Mereu Electra** din volumul **Mephisto**. Aici se întâlnesc Sherlock Holmes şi Doctor Watson cu Agamemnon Dandanache şi Eugene O'Neill. Pe cât de intertextuală este lista personajelor, pe atât de mozaicat e limbajul schiţei. Agamiţă cere mereu un pahar cu apă şi în cap îi zornăie clopoţeii. Problema este că Miţa îl traduce (şi Holmes traduce foarte bine din română) şi se află acum în Orient-Expresul de Balota-Strehaia-Craiova-Caracal cu şeful de gară... Miţa vine de la Clitemnestra, deci Holmes înţelege (traduce) că unde există un Agamemnon şi o Clitemnestra există şi o Electra. Este fiica lui Agamiţă, Acriviţa, şi chiar dacă nu recurge (întocmai) la soluţia Electrei, ea este setoasă de sânge. Răzbunătoarea Acriviţă nu va mai putea fi oprită şi ucide, pe lângă Filiaşi, cuplul adulter. Moment de reflexivitate şi mai ales de compasiune pentru Acriviţa-Electra, a inspectorului O'Neill, „transferat din State": „Din jale se-ntrupează fata ásta. Bobocl".

Ar trebui să ne luăm după cuvintele din predoslovia lui Horia Gârbea: „ironie mereu şi mereu parodie!" şi să închidem subiectul. Nu-i pot acorda şansa, necondiţionat. **Doamna Bovary sunt ceilalţi, Pescăruşul din livada de vişini** din primul volum şi **Mereu Electra, Pisica de lângă Baskerville** din volumul **Mephisto** nu sunt parodii, cel puţin eu nu le citesc astfel. Sigur că a aduce un personaj vechi în actualitate te trimite cu gândul în primul rând la intenţia parodică. Tonul lejer şi desele alunecări comicc intertextuale ale limbajului cer încă o dată: parodie. Este şi parodie în felul în care tratează Horia Gârbea persoanele dramatice şi este, fără îndoială, multă ironie, dar eu văd intrările acestora în scenă ca pe un fapt fantastic, nu ca pe o clovnerie trivială. Nu atât năstruşnicia întâlnirii lui Hercule Poirot cu Ipingescu (**Pisica de lângă Baskerville**), şi cu atât mai puţin a Emmei şi a lui Charles Bovary cu Ion Nebunul mi se pare miza acestei literaturi, ci intuiţia unei verosimilităţi secrete, până acum latentă, ce aureolează relaţia dramatică. În fond, eruditii chiar aşa procedează: explică un personaj prin altul, explică un act prin altul, este satisfacţia oricui să perceapă faptul de cultură ca şi cum s-ar situa într-o imensă cutie de rezonanţă. Rezon. E drept că reţeta n-a inventat-o la noi Horia Gârbea, ci Paul Georgescu în romanul **Solstiţiu tulburat**, în care populează acelaşi spaţiu Otilia lui Călinescu, Tănase Scatiul... Dar se poate ca el s-o consacre. Dincolo de ironia şi comicul pieselor lui Gârbea (cele mai multe sunt comedii) şi de aspectul lor manifest autoreferenţial (finalurile asigură de fiecare dată faptul că personajele au conştiinţa că se află pe o scenă) se insinuează o înlănţuire metafizică a caracterelor şi destinelor. Sunt marile personaje parcă într-o lume de apoi. O lume de apoi nu foarte solemnă, nu întotdeauna edenică, niciodată infernală (aşa cum şi-o reprezintă, probabil, valahul), în care, însă, ele îşi găsesc un teren comun şi comunică, refac istoria lumilor literare din cioburi şi prin schimb de experienţă, deapănă amintiri împreună.

Pentru regie şi scenografie, intertextualitatea este un procedeu recurent în teatrul românesc. Pe scenă, intertextualitatea dramaturgică, de tipul celei cultivate de Horia Gârbea, bănuiesc că ar limita contrastele de neevitat ale montării la exigenţele unui desen în contururi realiste, aspirând la unitatea semnificativă a relaţiilor.

Cât despre parodie, **Stăpânul tăcerii** din volumul **Doamna Bovary...** este o mică bijuterie. Intertextul evoluează plan, numai la nivelul limbajului şi limbii personajelor, şi actualizează cu savoare o epopee politică, la cel mai înalt nivel, în Egipetul antic. „Să nu credeţi însă că asta falsifică realitatea. Doar vechii egipteni îşi aveau, în aceeaşi măsură ca şi noi, prostiile, ambiţiile şi trivialităţile lor, încât, înlocuindu-le cu altele, mai proaspete, nu se schimbă mare lucru", spune Horia Gârbea. Riscul de a cădea în vulgar este mare şi, oricum, şi-l asumă orice autor de



parodii. Voluptatea replicii, armonicele colocviale bogate, calitatea contrastelor, surpriza scurtcircuitelor intertextuale (Eminescu, Shakespeare, Caragiale, Delavrancea etc.) sunt, însă, atribute ale scriiturii, deasupra cărora distingem vocaţia excepţională de dramaturg (-comediant-) comediograf a lui Horia Gârbea. Stăpânul tăcerii este Thot, slujitor înţelept al Împăratului Osiris, artizan al răsturnării lui şi al instalării monarhului Seth, sacrificat şi acesta, cu sânge rece, în momentul inaugurării unei societăţi democratice în vechiul Egipet. Înconjurat de şefii breslelor, el organizează un „comitet de urgenţă" şi alcătuieşte o listă în finalul căreia, „cu voia dumneavoastră..." lar parabole? De ce nu? La mânia, indignarea şi radicalitatea proceselor intentate în noua dramaturgie insurecţiei din '89, o comedie bine urzită – chiar parabolică – face cât zece demistificări oneste.

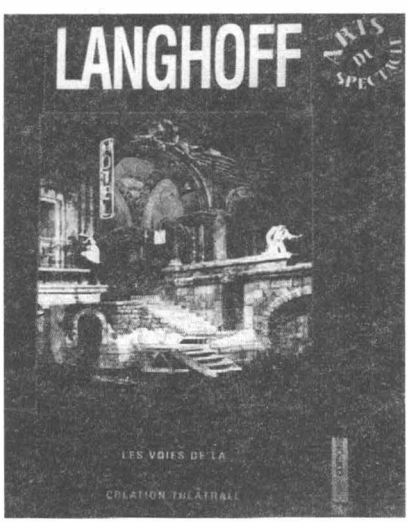
În piesa **Mephisto** comediantul îl lasă pe dramaturg să intre în scenă, joaca încetează, stilul devine sobru şi echilibrat şi încă o dată trebuie spus: Horia Gârbea scrie teatru cu multă lejeritate. În centru se află figura unui actor, Hendrik Höfgen, un oportunist colaborator cu mişcarea comunistă din Germania anilor '32–'36, dar şi cu autorităţile naziste instalate la putere. Între două ideologii, Hendrik va trăi momente de glorie şi, inevitabil, o cădere penibilă, pe autor(!) interesându-l mai puţin psihologia şi analiza morală a personajului cât radiografia sistemelor şi mentalităţilor totalitare, pe care o poate obţine prin activarea unui instrument atât de „flexibil".

În final, numai două cuvinte de la mine pentru comediantul Horia Gârbea: scriitorule! dramaturgule!

SEBASTIAN-VLAD POPA

O întrebare la capătul lecturii

O dată cu apariția tehnicilor de înregistrare – sonore și vizuale – părea că istoria artei spectacolului va căpăta în sfârșit o bază obiectivă, că travaliul actorilor, regizorilor, scenografilor va putea fi comparat și apreciat cu dovezile în față și nu doar în funcție de adjectivele cronicarilor. Deocamdată, dezamăgirea e puternică. Înregistrarea spectacolelor pentru radio sau televiziune presupune adaptarea lor la specificul acestor mijloace – de unde rezultă un produs nou, mai bun sau mai prost, dar în orice caz neconcludent ca document pentru realitatea în trei dimensiuni a teatrului, a reprezentațiilor așa cum au fost ele. Până la urmă, tot cuvintele, tot puterea de analiză și capacitatea de sistematizare a criticilor care lucrează pentru istorie depun mărturie, fixând, pentru eternitate, efemerul. Ultimul volum, al 19-lea, din celebra serie **Les voies de la création théâtrale** din colecția „Artele spectacolului" dirijată de către Elie Konigson (CNRS Editions), e o superbă dovadă a rezultatelor care se pot obține pe această cale. Ca și în alte împrejurări, grupul de studiu de la CNRS se ocupă de un regizor în plină activitate, asumându-și deliberat riscul unor concluzii care nu se pretind a fi un necrolog.



Regizorul este Matthias Langhoff, născut în 1941 la Zürich, într-o familie care a fugit din Germania din cauza nazismului. Se întoarce în RDG în 1947, debutează în 1963 la Berliner Ensemble împreună cu Manfred Karge, din 1968 se mută la alt teatru din Berlinul de Est, Volksbühne, apoi trece în Vest, la Bochum, și din 1985 (cu excepția celor 18 luni de la Lausanne) devine ceea ce se cheamă un regizor internațional.

Odette Aslan, coordonatoarea volumului, își explică opțiunea: „este o personalitate ieșită din comun, iritantă prin păreri preconcepute și contradicții, dar fascinantă prin inteligență". Urmărind evoluția regizorului de la debut, ucenicia lui în colectivul dominat de principiile lui Brecht, pe care a știut să le pună în slujba talentului său, Odette Aslan analizează atitudinea lui față de text, de actori, de decor, de tehnica scenică, explicând exact cum mijloacele nereale recreează realul, grotescul, actul polemic. Ceea ce impresionează în analiza produsă de Odette Aslan este felul cum minuțiozitatea relatării aplicate nu pierde nici o clipă din vedere întregul: spectacolul, dar și evoluția creatorului. Omul Langhoff este mereu prezent, experiența lui de viață este o componentă a viziunii artistice, relațiile cu cenzura, cu piața îi determină o seamă de opțiuni, dar toate acestea se integrează armonios în desfășurarea traseului artistic.

Pentru cei care nu i-au văzut spectacolele, studiile din volum sunt lămuritoare nu pentru formularea unei aprecieri, ci pentru definirea specificității unui artist. Langhoff nu este un autor al „reușitelor totale", spectacolele sale deranjau în Est prin vocația lor protestatară, provoacă rezerve în Vest din cauza excesului, văzut ca o formă a brutalității și a vulgarității. Cu un mare efort de obiectivare, Odette Aslan citează aceste opinii, cărora nu le opune propriile păreri, ci descrierea amănunțită a procedeelor și modalităților de asamblare. Curios este că, supuse unui asemenea tratament „tehnic", spectacolele nu pierd inefabilul emoției, dimpotrivă, impresia se potențează prin cunoaștere. Cariera de până acum a lui Langhoff se citește ca un roman, e o aventură a inteligenței și a puterii de a o exprima prin intermediul altora. Și în acest context e interesant de aflat ce a făcut Matthias Langhoff când i s-a propus direcția unui teatru. În loc să se instaleze într-un cabinet mai mult sau mai puțin luxos și să organizeze o conferință de presă, el a alcătuit un dosar cunoscut sub numele de **Raportul Langhoff**, care a fost și publicat: „Mai mult decât o «stare de fapt», acest raport este un act de credință în practica artizanatului teatral și de afirmare a unei etici. Dorind să dea Teatrului de Comedie din Geneva un nivel european, legând politica sa culturală de un mod de viață și de o concepție despre lume, Langhoff atacă puternic și sus. Construit în secolul trecut, teatrul are o scenă cu o adâncime prea mică în raport cu sala (sunt reproduse, pentru comparație, planurile altor teatre europene – n.n.); nu există degajamente laterale și accesul actorilor pe scenă nu e la îndemână; sunt prea puține cabine, absența unor spații pentru repetiții face imposibilă o producție normală. Fotografiază spațiile de lucru lipsite de confort și spațiile sanitare vetuste. Denunță condițiile în care muncesc directorul, artiștii, personalul tehnic și administrativ". Urmează apoi pagini cu soluții concrete, însoțite de costuri. Ar mai fi de adăugat că acest studiu a fost făcut înainte ca Langhoff să devină director, ca o condiție a acceptării funcției, și nu după, ca o justificare a neîmplinirilor.

Masivul volum, cu studiile și ilustrațiile sale, tipărit elegant și cerându-și parcă locul într-o bibliotecă, trezește justificate invidii printre cei care se gândesc, măcar din când în când, la memoria teatrului. Desigur, în România nu personalitățile cărora să li se dedice asemenea cărți lipsesc, ci banii. Dar în ipoteza că bani vor fi de-abia atunci când contemporanii critici ai marilor spectacole românești vor fi de mult oale și ulcele, chiar nu se poate face nimic?

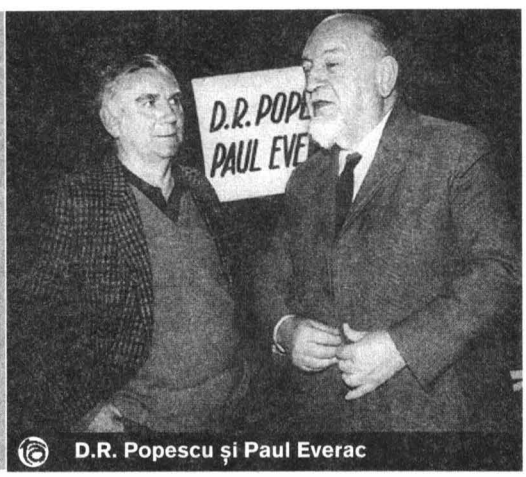
MAGDALENA BOIANGIU

O actriță mereu tânără: Silvia Dumitrescu-Timică

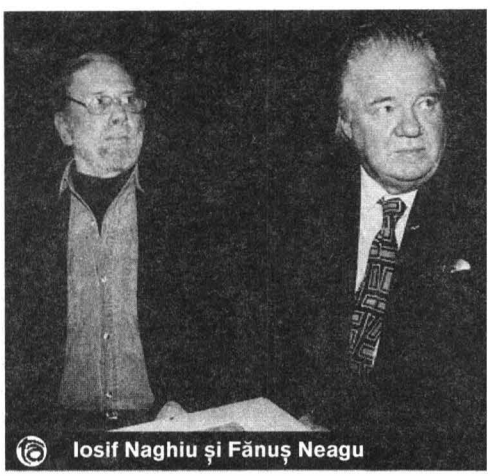
Tinerețe fără bătrânețe

Fundația „Alexandru Giugaru", întemeiată de fiica marelui actor, Alexandrina Giugaru, a decernat unul dintre premiile sale anuale Silviei Dumitrescu-Timică. Parteneră a lui Giugaru în multe spectacole – printre altele, **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale, **Tache, Ianke și Cadîr** de V. I. Popa și antologicul **Bădăranii** de Carlo Goldoni, regizat de Sică Alexandrescu –, Silvia Dumitrescu-Timică, în vârstă, acum, de 93 de ani, a fost până de curând prezentă pe scenă, fermecătoarea sa apariție în **Micul infern** de Mircea Ștefănescu aducând sute de spectatori la Teatrul „Nottara". Îi urăm doamnei Silvia Dumitrescu-Timică mulți ani și, firește, multe alte premii!

Serial dramaturgic



D.R. Popescu și Paul Everac



Iosif Naghiu și Fănuș Neagu

fotografii de Dan Vatamaniuc

Mai rapid și mai suplu decât orice instituție a statului, domnul Ștefan Halmoș, care nu este altul decât dramaturgul Ștefan Haralamb, a pus pe picioare o editură și o colecție de dramaturgie contemporană românească. Editura se numește Expansion, colecția se numește DOR (Dramaturgie Originală Românească), iar primele patru volume apărute au fost lansate la Teatrul „Nottara", în prezența ministrului culturii, dramaturgul Marin Sorescu, și a directorului teatrului, esteticianul Victor Ernest Maşek. Este vorba de volumele semnate de Dumitru Radu Popescu, Paul Everac, Fănuș Neagu și Iosif Naghiu. Actori din teatre bucureștene au citit câte un fragment din fiecare volum publicat. Ștefan Halmoș s-a lăudat că va scoate câte patru piese (volume) pe lună. Are deja în lucru vreo douăzeci de piese. Când se laudă un particular, lucrurile de obicei se realizează. Când se laudă statul, e recomandabil să nu te duci cu sacul...

COUPÉ

Noi în lume

Le Théâtre du Cerisier a prezentat în premieră franceză piesa **Caii la fereastră** de Matei Vișniec în regia lui Alexandru Colpacci, decorurile lui Flavio Barbacaru și muzica Deliei Șerban. Din distribuție fac parte: Stéphan Pluchet, Jacqueline Hisquin, Jean-Luc Tulasne, Gérard Malgouyres, Alexandra Sergères, Olivier Follet, Marie Bougnet.

În fondul principal

Bovarismele clasei mijlocii provinciale, de când e ea şi de peste tot, ale „florilor ofilite", dăscălimii şi funcţionărimii, vizează şi viaţa culturală a marilor oraşe – teatrele, expoziţiile, concertele, conferinţele, fie şi doar ca evenimente mondene, unde ai posibilitatea să respiri acelaşi aer cu VIP-urile. Mai toţi marii romancieri şi-au dus personajele în loji, staluri şi foaiere, în culise şi prin cabine, mai toate filmele de epocă au şi o „scenă de la Operă", cu ocheade prin micul binoclu sidefat şi intrigi paralele celei de pe scenă – un clişeu inepuizabil, exploatat în mii de feluri.

În tradiţia familiei mele mic-burgheze, teatrul a avut un loc important, de vreme ce, alături de evocări ale rudelor şi întâmplărilor memorabile, mi-au devenit din copilărie familiare titluri de piese şi nume precum Tony Bulandra, Maria Giurgea, Aristide Demetriade, Ion Brezeanu, Maria Filotti, Bălţăţeanu şi Mimi Botta, pe care, iată, le ţin minte şi acum, deşi nu i-am văzut niciodată jucând, unii fiind morţi înainte de naşterea mea. Am povestit şi eu, la rândul meu, celor mai tineri, despre spectacole ce m-au impresionat „pe viaţă", despre Clody Bertola, Emil Botta, Liliana Tomescu, despre Birlic şi Toma Caragiu, ca să mă rezum doar la primii ce-mi vin în minte, şi sunt sigură că fiul meu va povesti şi el despre George Constantin, Gina Patrichi şi Olga Tudorache, despre Rebengiuc, Maia Morgenstern şi despre cine ştie câţi alţii, ce încă nici n-au apărut.

Se păstrează la noi în casă programe cu distribuţii interbelice, caiete de sală din anii '50 şi de mai apoi, pe care nu ne-am îndurat să le aruncăm la mutările succesive, când se leapădă tot ce e balast. Au fost „puse bine", aşa cum păstrezi scrisorile de dragoste şi amintirile din călătorii, lucrurile evocatoare de emoţii şi afecte puternice. Căci dacă „în viaţă" membrii familiei erau educaţi să-şi controleze reacţiile, să nu se dea în spectacol şi să nu facă scene, în mod paradoxal, la spectacole îşi îngăduiau să râdă şi să plângă, să aplaude până nu mai puteau, să participe în comuniune cu ceilalţi spectatori, eliberaţi de veşnica obsesie a lui „ce se cuvine" şi ce nu. Fără să-l fi citit pe Aristotel, înţeleseseră intuitiv nevoia purificării prin teatru, a descărcării emoţionale provocate şi, dacă în ramura aceasta n-au existat, după câte ştiu, dezechilibraţi psihic, mari vicioşi sau drame pasionale, sunt înclinată să pun sănătatea lor şi pe seama abonamentelor la teatru.

Îmi amintesc o întâmplare semnificativă din copilărie când, la un matineu cu **Regele Lear**, cu paltonul împăturit sub fund şi gâtul strâmb de efortul de a vedea printre capetele oamenilor mari, am plâns atât de îndurerată de mila lui Storin, încât m-am prăbuşit cu zgomot între rânduri şi toţi au întors capul spre mine, ţistuind dezaprobator. Un domn, culegându-mă de pe jos, unde continuam să mă smiorcăi, acum şi de ruşine şi de teama că voi fi certată, a încercat să mă consoleze: „ăsta-i doar teatru, fetiţo, nu-i de-adevărat", dar tata, spre surprinderea mea, i-a replicat în şoaptă: „suferinţa ei însă e adevărată, lăsaţi-o să plângă, îi face bine" şi mi-a aranjat din nou paltonul pe scaun, m-a cocoţat deasupra şi mi-a strecurat în mână batista lui. Când, mai târziu, am citit despre catharsis, am înţeles ce voise să spună tata şi de ce vorbea cu atâta evlavie despre artiştii capabili să-ţi dăruiască emoţii **adevărate**.

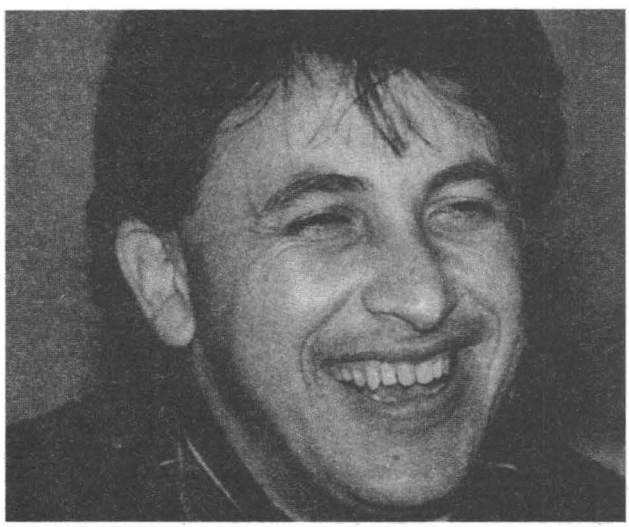
Cred că zecilor de generaţii de spectatori asemeni lui li se datorează introducerea în vocabularul curent din toate limbile a noţiunilor şi expresiilor din teatru, mai multe decât s-ar crede şi atât de uzuale încât nu există articol din ziar, discurs, conversaţie să nu fie folosite. Enumerarea şi analiza lor ar putea face obiectul unui vast studiu. Iată câteva: **rol**, pătruns în absolut toate domeniile, fixat ţeapăn şi în limba de lemn a ideologiilor (de curând am primit o invitaţie la colocviul „Rolul femeii în societatea post-totalitară"), de neevitat în retorică („un rol important revine...") etc.; **replică** (există şi „dreptul la...", până şi cutremurele au...), **scenă,** cu o bogată familie de cuvinte şi expresii (a înscena, scenariu – ah! –, avanscenă, a intra şi a ieşi din..., scene tari, duioase ş.a.m.d.), **decor**, **cortină** (şi de fier), **rampă** (a ieşi la...), **lovitură de teatru, cap de afiş, mască** şi **demascare, culise** (lungă şi lată carieră jurnalistică), apoi fotoliu de orchestră, stal, galerie, bilet de favoare, act şi antract, a monta, prolog, epilog, monolog etc. N-are rost să mai lungesc lista şi cu nume de personaje din piese, devenite substantive comune, ceea ce vreau să spun e că, dacă teatrul a marcat definitiv chiar fondul principal de cuvinte, ceea ce se petrece în timp îndelung, el e înscris şi în zestrea genetică, iar predispoziţia, nevoia de teatru, patimă sănătoasă, va exista cât lumea.

ADRIANA BITTEL

ARMAND CALOTĂ:
„Sunt un actor al clipei..."

Volubilitatea, fantezia, şarmul pronunţiei (uneori, intenţionat ardelenească) ar putea fi datele unui început de portret. E vioi şi dezinvolt, întotdeauna atent la cei din jur şi binevoitor, pe cunoscuţi îi salută primul, cu bucurie aproape copilărească.

Armand Calotă s-a născut sub semnul Racului, pe 22 iulie. Şi mărturiseşte despre sine că este „Rac" atât cât este şi „Tigru". A absolvit Institutul de Teatru din Târgu-Mureş la clasa prof. Adriana Piteşteanu, asistent Vlad Rădescu, în 1990, având rolul principal din **Regele moare** *de Eugen Ionescu, în regia lui Dan Alecsandrescu, rol cu care a obţinut Medalia Institutului de Teatru din Budapesta. După absolvire a fost chemat la Teatrul Naţional din Timişoara, unde i s-a încredinţat rolul principal din premiera pe ţară cu piesa* **Teroare şi credinţă** *de Michael Blake. Tot în 1990 primeşte Premiul pentru cel mai valoros debut în cadrul Festivalului de teatru „I. L. Caragiale". Continuă să joace la Teatrul Naţional din Timişoara, fiind distribuit în spectacolele* **Garden Party** *de Vaclav Havel, regia Ştefan Iordănescu,* **Escu** *de Tudor Muşatescu, regia Nicoleta Toia,* **Anna Chrlstie** *de Eugene O'Neill, regia Emil Reus,* **Delict în insula caprelor** *de Ugo Betti,* **K.G.B. contra C.I.A.** *de Marc Camoletti şi* **Casa de la miezul nopţii** *de Fănuş Neagu, regia Dan Alecsandrescu,* **Francesca a fost răpită** *de Dario Fo, regia Laurian Oniga, şi în spectacolul pentru copii* **Peste 7 mări şi 7 basme**. *Din 1992 a devenit, prin concurs, actor al Teatrului Naţional din Bucureşti.*



❑ **Armand Calotă, ţi-au fost acordate premii încă din ultimul an de facultate, ai fost trimis de către Ministerul Culturii la Avignon, ţi s-au încredinţat partituri scenice importante. Se poate spune că, de-acum, cariera ta se anunţă ca un destin artistic special...**

■ Încă din 1990 am vrut să dau concurs la Teatrul Naţional din Bucureşti, cu Andrei Şerban, dar oferta de la Timişoara m-a ţinut pe loc. În 1992, când la Teatrul de Comedie erau mari tensiuni, regizorul Lucian Giurchescu, după ce mă văzuse pe scenă şi pe casete, mi a trimis la Timişoara prin poştă actele de transfer. Am considerat oferta o mare onoare.

Dar, înainte de a pleca spre Bucureşti, am citit într-un ziar despre concursul dat de Andrei Şerban. M-am hotărît într-o clipă să particip, deşi, fiind deja angajat la Comedie, lumea a spus că sunt nebun. Am venit cu un tren de noapte la Bucureşti, am ajuns în dimineaţa concursului, nu eram nici înscris, m-am bărbierit într-o toaletă a teatrului şi am participat, având pregătit un repertoriu, cred eu, complex. A doua zi m-a chemat Andrei Şerban. În momentul întâlnirii cu el aveam în mine teamă, emoţie, admiraţie, acea stare de febrilitate plăcută pe care ţi-o dau marii oameni. M-a întrebat direct când vin la Teatrul Naţional, pentru că are nevoie de mine.

❑ **Prima ta apariţie pe scena Naţionalului a fost în** Numele trandafirului.

■ Da, un rol episodic, dar, cred eu, făcut cu demnitate. Eram căpitanul gărzii de inchiziţie, mereu în scenă alături de Mircea Albulescu, căruia îi sunt recunoscător pentru sfaturi şi încurajări. A urmat Glagoliev din **Platonov,** în regia lui Ivan Helmer, un personaj pe care l-am iubit mult (nu cunosc motivele pentru care spectacolul s-a suspendat, dar regret acest lucru) şi unde am întâlnit un partener extraordinar, un adevărat prieten: Ovidiu Iuliu Moldovan.

❑ **În ce măsură condiţia ideală a unul actor implică dimensiunea popularităţii?**

■ Personal, n-am dorit neapărat să fiu un actor popular, n-am căutat în nici un fel reclama, comercialul, facilul... Cred că locul actorului de teatru este pe scenă. Există modalităţi de a-ţi face reclamă, mai ales într-un anumit gen de spectacole şi am chiar un oarecare respect pentru cei ce le pot face. Sunt un actor al clipei, doresc doar ca publicului să-i fie bine atunci când mă vede jucând. Dar n-aş dori să ajung un actor căruia să i se ierte orice greşeală pe scenă datorită faptului că este iubit de public. Cred că actorul trebuie iubit, dar şi judecat la rece, chiar dacă este un idol. Doar aşa se naşte valoarea, având în faţă o oglindă nedeformată.

❑ **Te influenţează cronicile despre spectacolele în care joci?**

■ Nu mă influenţează, le tolerez. Încerc să mă eliberez de orgolii şi să accept orice punct de vedere, în ideea că pot învăţa ceva. Asta în situaţia în care vorbim de cronici pertinente, obiective. Sunt doar câţiva critici foarte buni, cum ar fi Valentin Silvestru, Alice Georgescu, Victor Parhon... Acum, o dată cu nenumăratele ziare, s-au născut o mulţime de cronicari pe care îi interesează prea puţin actul creator în sine, preferând anecdota, bancul, ironia... Mă mâhneşte asta, căci ei pot influenţa publicul cititor. Trebuie să fim judecaţi, dar de oameni cu pregătire.

❑ **Sunt aspecte ale profesiunii care solicită un consum interior fantastic. În ce rezidă totuşi satisfacţia?**

■ N-am fost niciodată mâhnit în cariera mea. N-am casă (nici n-am cerut la nimeni), ambii părinţi mi-au murit, în '90 am divorţat, am un copil de 8 ani şi ceva, care e la Timişoara şi pe care acum îl văd mai rar... Copilul meu şi publicul îmi dau energii care mă ţin.

❑ **Crezi în ceea ce se cheamă „conflict între generaţii"?**

■ Nu e o luptă între generaţii, ci a fiecăruia cu sine, ceea ce ţine de competiţie. În Teatrul Naţional sunt personalităţi puternice, marcante şi e firească dorinţa de a se menţine cât mai mult timp la un nivel înalt. Iată un nume de mare personalitate: Florina Cercel; generaţia mea de 30 de ani n-ar avea de ce să lupte cu generaţia domniel-sale. Trebuie acceptată ideea că există valori şi la 30 de ani, că valoarea autentică „nu aşteaptă

numărul anilor". Cred că fiecare actor își are locul său în tabloul Teatrului Național. Și pe cer sunt atâtea stele, nu?

❑ **Joci în** Romeo și Julieta**, spectacolul regizoarei Beatrice Bleonț...**

■ Beatrice m-a fascinat. Ce drum a putut găsi actorului spre a-și contura personajul! La mica mea experiență de șase ani de scenă, m-a distribuit în Capulet și a făcut din el aproape un personaj central al acestui spectacol. Mi-a pus muzică și mi-a spus: „vreau să-mi arăți prin gest, mișcându-te, datele acestui personaj". În această mișcare, pe muzică m-a pus față în față cu celelalte personaje! S-au născut relații extraordinare. Mi-a lăsat libertatea deplină de a descoperi complexitatea lui Capulet. Ea nu uită nici un detaliu; „fotografiază" tot, de la o repetiția la cealaltă. Beatrice știe foarte bine să urmărească evoluția actorului și de asta au mare nevoie tinerii, să le fie analizată traiectoria, să fie ajutați întru descoperirea disponibilităților lor. Acest lucru mi se pare că-l face și Horea Popescu...

❑ **Care te-a distribuit în** Ondine**...**

■ Da, o întâlnire foarte plăcută, adevărată. M-a văzut și m-a întrebat: „măi frumosule, vrei să joci în spectacolul meu?" **(Râde.)** Chiar nu mă consider frumos.

❑ **Dar crezi că ai putea juca un june-prim?**

■ Nu știu, rolurile de june-prim nu mi s-au părut complexe. Îmi place să interpretez personaje ori foarte simple, ori foarte complexe. Amândouă incită în a descoperi în tine multe lucruri negăsite sau neconștientizate. Nu mi-ar strica să joc un june-prim și, oricum, cred că este nevoie de acest gen.

❑ **Cum percepi nevoia de teatru în condițiile concrete ale societății românești de astăzi?**

■ Știi cum aș spune eu? Aș spune nevoia spectatorului de a fi alimentat cu energie benefică din partea scenei. Nu știu în ce măsură generațiile tinere și-au pus problema nevoii de teatru, dar vin aici pentru că e un loc viu, o comunicare directă, un punct sanitar unde sunt bandajate sufletele lor, mai mult decât la filmele video, să spunem.

❑ **Se poate trăi fără teatru?**

■ Am cunoștințe care nu știu ce e teatrul și nici nu-i interesează. Eu cred că actorul e totuși un martir. Noi suntem în linia întâi. Nu-mi place să mă exalt, e bine să aibă fiecare măsura meseriei pe care o face, dar la teatru se dăruiește mult și unde se dă, lumea vine.

❑ **Ce ai spune despre dragoste?**

■ Am o concepție sănătoasă despre dragoste. Am respectat întotdeauna femeia. Am avut mereu remușcări la despărțire. Dacă aș putea, aș iubi ca Hemingway, zece femei deodată. Fiecare în cămăruța ei din inima mea. Dragoste e în tot ce fac.

❑ **Traiectoria ta profesională pare a sta sub semnul reușitei. Cum explici absența solicitărilor din partea cinematografiei și a televiziunii?**

■ M-a solicitat doar un regizor danez, pe care l-am cunoscut la Avignon și cu care am filmat. Aici e probabil o filieră aparte... Nu sufăr, nu mă lamentez, cred că aș avea ce să dau filmului românesc, dar aștept... La TV am jucat într-un serial făcut de Studioul Economic. De la redacția „Teatru TV" n-am avut solicitări, cred că unii regizori nici nu mă cunosc, nu știu dacă au văzut spectacole cu mine. Fii sigură că n-o să-i aștept la Pangrati să le spun că vreau să joc. Bineînțeles că vreau să joc, dar dacă încă nu sunt chemat, nu voi face icter. Atât cât îmi dă scena, mă ține în viață!

CLARA MĂRGINEANU

Teatrul copilăriei noastre

Iată, mă împiedic de amintiri! Se împlinește o jumătate de veac de când, cu gulerul lodenului ridicat, pășeam pragul teatrului „Țăndărică", invitat să-l înlocuiesc pe meșterul Costache Antoniu, ca „actor vorbitor"! Teatrul se afla pe locul magazinului „Pescarul" și era de fapt un cinemobil nemțesc, în care se construise o pasarelă de unde erau mânuite păpușile trase de sfori, iar în micuța fosă din fața scenei stăteau ghemuiți actorii, cu ochii în oglinda ce aducea scena pe pupitrele lor. Cum nu ajunsese pe scenele noastre magnetofonul, totul se făcea pe viu, obligând păpușile, vocile și muzica la o cât mai desăvârșită sincronizare.

Preluând așadar „din mers" rolul de la meșterul meu, a trebuit să mă adaptez cu rapiditate cerințelor genului, deloc ușor.

Micuța instituție de artă și-a deschis ușa pentru public în noiembrie 1945, luptându-se cu toate greutățile inerente începutului și, învingându-le, a reușit în numai câțiva ani un număr impresionant de spectacole, cu turnee în țară și cu deplasări la școli și întreprinderi. Primul spectacol s-a intitulat **Țăndărică în Mările Sudului**, iar spre toamnă au început repetițiile cu **Țăndărică la circ** de I. Avian, un serios examen pentru toți componenții trupei. S-a repetat mai multe luni, în condiții foarte grele, aproape inimaginabile pentru artistul păpușar de astăzi. Zorile albeau ferestrele, prinzându-ne în repetiții. Degetele pianistului se lipeau de clapele pianului, iar pe sub podeaua sălii vântul șuiera amenințător.

La ceasul începuturilor de la noi, în străinătate teatrele de păpuși prezentau spectacole prevăzute cu scenă turnantă, cu păpuși sculptate de artiști celebri și având costume executate în cele mai mari case de modă. Nici artiștii noștri nu s-au lăsat mai prejos și, chiar fără o bază tehnică, dar cu mult talent și dăruire, au reușit.

Deci a doua premieră a teatrului a fost **Țăndărică la circ**. Afară se așezase pe viscol, florile iernii alergau bete prin văzduh, iar în sală cele două sobe de tuci, înroșite, abia dădeau o undă de căldură. În spatele scenei, câțiva păpușari nu-și găseau locul, urcând și coborînd pe pasarelă, desfăcând ațele păpușilor ce atârnau înghesuite în niște saci mici. Atât decorurile cât și costumele fuseseră lucrate cu măiestrie de Elena Pătrășcanu și Alex. Brătășanu.

Câte repetiții, câtă muncă pentru a ajunge la frumosul rezultat de la premieră! Dincolo de ochii înfocați ai reflectoarelor, licărea veselia de licurici a micilor spectatori. Câtă artă au pus în fiecare mișcare, în fiecare gest, Dorina Tănăsescu sau Antigona Papazicopol și cât s-au chinuit pentru a crea un spectacol atractiv și plin de găselnițe ingenioase Nicolae Massim și Lucia Calomeri, care au semnat regia spectacolului! Mica orchestră condusă de Edgar Cosma și-a făcut inspirat datoria, într-o perfectă colaborare. În general, a fost primul spectacol de factură occidentală, anunțând mari succese ce s-au întins în toată Europa și mai departe, o dată cu crearea unei solide școli de păpușari.

Mulți dintre spectatori, copiii și adolescenții de odinioară, sunt oameni în pragul bătrâneții care-și duc astăzi nepoții la teatrul ce le-a încântat copilăria.

C. DINESCU

Din Irlanda în Egipt, cu păpuşile româneşti

DUBLIN THEATRE FESTIVAL (1–31 octombrie 1994)

Şansa mea şi a echipei de artişti din **Cenuşăreasa** a fost că un grup de manageri englezi şi irlandezi, ce a vizionat spectacolele montate de Silviu Purcărete, s-a hotărît la acest titlu pentru copii. Contract semnat prin UNITER. La finele lui septembrie ne-am luat zborul spre Irlanda.

...Parcă plutim printre gheţari. Norii îşi schimbă mereu forma. De pe aeroportul din Dublin suntem îmbarcaţi în microbuz şi, timp de cinci ore şi jumătate, privind căsuţele ca de păpuşi, mergem paralel cu River Shannon, cel mai lung râu din Irlanda, şi, în fine, ajungem în orăşelul Sligo.

Suntem cazaţi la un mic hotel, Renate Central House, primitor şi simpatic, cu gazde admirabile. Mic-dejun copios: ochiuri, jambon prăjit, cârnăciori, unt, pâine, cafea, juice.

Seara, spectacol. O incintă sportivă, unde „băieţii noştri", tehnicienii, s-au descurcat admirabil, găsind soluţii adecvate de montare.

La ora 19, prima reprezentaţie. Sală plină; rumoare, emoţii pentru noi. Dar peste numai cinci minute, ne liniştim. Reacţii excelente: exclamaţii de încântare, aplauze.

Apoi, în fiecare zi, câte unul sau două spectacole. Majoritatea spectatorilor sunt adulţi!

1 octombrie. Plouă. Plouă îndesat. Era programată o excursie la nişte bolovani misterioşi, cu alte structuri minerale decât cele pământene. Din cauza ploii şi a celor două spectacole programate, s-a renunţat. Păcat!

Seara, nu ne explicăm scăderea numărului de spectatori. Oamenii ce funcţionau la sală ne-au informat – şi apoi, la hotel, la televizor am văzut şi noi – despre catastrofa marină a vasului de croazieră, care s-a petrecut chiar în preajma oraşului Sligo. Peste 900 de victime.

Sligo, orăşel curat, cu străzi în pantă, în felul său o Sinaia în miniatură. Dar ceva mai modern şi mai bogat în magazine.

2 octombrie. De la Sligo – la Dublin. Aici, locuim la Hotel „Belvedere". La micul-dejun ne întâlnim cu trupa de la Râmnicu-Vâlcea, venită cu **Decameronul**.

Hotel modest, un timp fără apă caldă, uneori fără prosoape.

Jucăm la „Teather Makyn".

Într-o seară liberă ne-a fost oferită posibilitatea de-a vedea spectacolul unei trupe belgiene de balet, sub direcţia şi în coregrafia lui Wim Vandekeybus. Balet modern, încercare de teatru total – reuşită. Îmbinare a baletului cu film, cu secvenţe de actorie şi cântec, realizată foarte expresiv. Impresionantă, pregătirea balerinilor care făceau acrobaţie, balet clasic; în fulgerarea unei clipe deveneau dansatori moderni de înaltă clasă. Decorul, din elemente extrem de simple – frânghii groase –, devenea multifuncţional şi expresiv. Frânghiile desenau fie spaţii de joc, fie un fundal pe care se proiectau alte spaţii de joc. Decorul, fascinant, era semnat tot de Wim Vandekeybus. Din aceste liane artificiale se formau hamacuri ce susţineau actorii-balerini în postură de manechine. Uimeşte în spectacol şi prezenţa a doi balerini orbi, care prestau o muncă de înaltă calificare şi care te emoţionau în plus prin precizia mişcării şi integrarea totală în joc. Am fost şi sunt obsedată de frumuseţea acestui spectacol. Se numea **Her Body doesn't fit her Soul**.

În dimineţile libere am vizitat Christ Church Cathedral, a cărei construcţie a început în 1038, St. Patrick's Cathedral din Dublin Castle şi Muzeul Naţional.

Spectacole am dat în preajma Dublinului, în mica localitate Dum Drum, într-o şcoală. Gazde ospitaliere. Spectatori puţini în prima zi, sală arhiplină în a doua seară. Până au aflat copiii şi părinţii de calitatea montării noastre. În genere, publicitatea era săracă – dar nu numai pentru noi. Reprezentaţiile aveau loc la orele 12 şi 18,30. Am profitat de-o zi senină şi ne-am repezit cu camionul pentru decor spre malurile mării irlandeze (la 20 km de Dublin) la Bray Wicklow Mountains. Soare, mare şi mulţi căţei zburdând veseli în apa mării.

Alte spectacole, la Dalkey – o localitate mignonă, un miniorăşel cochet. Drumul îl parcurgeam cu trenuleţul – cam treisprezece staţii de la Dublin.

Sala de spectacol, în clădirea primăriei. Înăuntru, ca şi afară, era frig. Ne-am plimbat cu plăcere pe străduţele înguste, cu case micuţe şi îngrijite.

Dublinul, oraş foarte întins, cu clădiri masive şi mai puţin atractive în primele clipe, devenea, noaptea, feeric şi prietenos. Podurile elegante aruncate peste imensul râul Liffey, traficul intens, dar bine organizat.

De nenumărate ori traversam pe culoarea roşie a semaforului, luându-ne după pietonii irlandezi. Consideram asta o ilegalitate; apoi am realizat că aşa era concepută circulaţia – pentru fluidizarea ei. Pe carosabil erau inscripţii – „priveşte în stânga", iar vizavi scria „priveşte în dreapta". Recunosc că asta ne-a ajutat mult în a ne adapta modului de circulaţie. Acolo, sensul circulaţiei este invers decât la noi.

Teatrul unde jucam, Teather Mathew Hall, fiind cam la 25–30 de minute de hotel şi noi parcurgând această distanţă doar pe jos, ne-am familiarizat cu această modalitate de circulaţie. Teatrul era mult în afara centrului comercial. Lângă el, o catedrală care, prin stilul modernist de construcţie, devenise o operă de artă arhitecturală. Interiorul, imens, era împărţit prin pereţi de sticlă. Aer condiţionat. Subtilitatea ogivelor şi atmosfera de linişte impresionau şi deconectau.

La 16 octombrie, ne-am îmbarcat, cu tot cu bagaje, într-un micro-microbuz. Destinaţia: oraşul Derry, la 243 km de Dublin. Graniţa cu Irlanda de Nord am trecut-o fără nici un incident. Am poposit la sediul poliţiei ca să ne mai dezmorţim.

În Londonderry am fost cazaţi la Oakgrive Manor International Youth Hostel, plasat lângă River Foyle, aproape de teatru, situat în centru. Oraşul e, practic, o insulă înconjurată de râu.

Un parapet lat şi înalt, construit în sec. 17 şi amintind de zidul chinezesc, desparte cele două tabere religioase între care s-au dus atâtea lupte, cu atâtea victime. Am vizitat primăria oraşului, un edificiu maiestuos; refăcut până acum de două ori aproape în întregime, din cauza bombelor amplasate chiar în incinte. Dar de câteva luni e linişte, lumea îşi vede de treabă, iar noi ne-am văzut de spectacole la teatrul Rialto Entertainment Centre. Clădire frumoasă, retrasă, cu sală şi cabine elegante, bine întreţinute.

...Şi aşa a mai trecut o săptămână de muncă şi plimbări. La 23 octombrie, la trei dimineaţa, cu micul microbuz, am pornit-o spre aeroportul din Dublin. Şoferul ne-a făcut însă o surpriză. A oprit mai întâi acasă la el, oferindu-ne un mic-dejun intim.

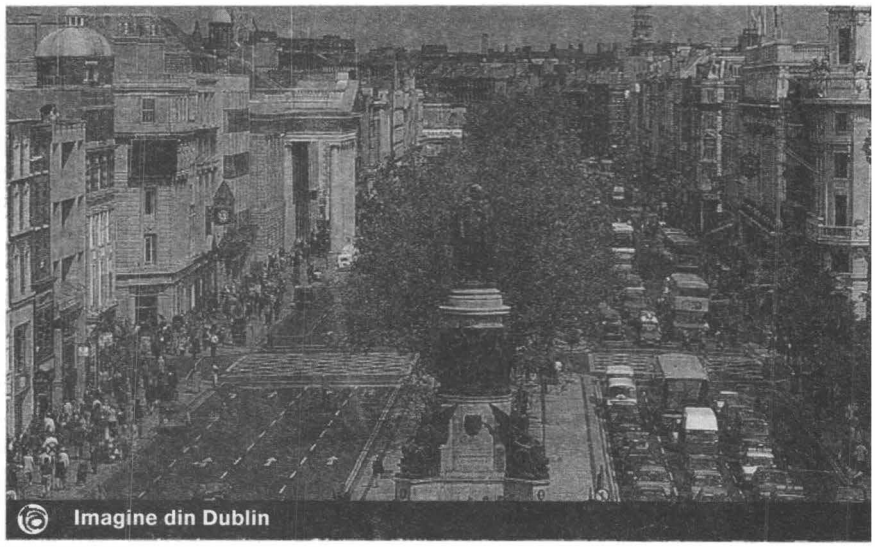
Am decolat. Am aterizat la Londra, unde trebuia să parcurgem, alergând (la propriu), distanţe apreciabile pentru a schimba avionul (şi când mai ai şi-un bagaj de mână mai dolofan...). Dar totul e bine, când se termină cu bine.

Aerul nepoluat, verdeaţa... verde, oile ca nişte bulgări aurii, vacile bine hrănite şi oamenii agreabili cu care intri în contact, succesul,

evident, fac ca Irlanda să rămână o amintire de neşters.

După spectacolul de balet al belgienilor, eu şi colegele mele am dat telefoane acasă, la familii – şi directoarei Mihaela Tonitza – să informăm cum se desfăşoară spectacolele, cum sunt spectatorii şi cum e Irlanda. Am fost anunţate, la telefon, că vom întreprinde, la jumătatea lunii noiembrie, o călătorie de o săptămână la Cairo, în Egipt. Şi, la 15 noiembrie, am participat la „Zilele României în Egipt" ca soli ai culturii.

Iată-ne, deci, zburând iar. Spre Cairo. Se aflau în avion d-l Marin Sorescu – ministru al culturii –, d-l Doboş de la radio, „comentator de politică internaţională," formaţia muzicală „Trio Aperto", d-l I. Boca, pictor reputat (din Bacău), d-na Marina Constantinescu, reprezentând Editura Video, şi noi, „Ţăndărică", cu **Conuşăreasa** noastră.



Imagine din Dublin

Am aterizat la patru şi jumătate dimineaţa.

*

Sala „El–Hanaguer", modern construită, cu scaune confortabile, lumini computerizate; scena, nu prea mare, dotată cu multe ştăngi şi proiectoare, Un fundal negru. În timp ce vizitam cabinele, fundalul a fost ridicat. Reintrând pe scenă am avut impresia că văd sala într-o oglindă. Era continuarea sălii, cu aceeaşi configuraţie şi acelaşi amplasament. Deci o formulă de teatru... rond.

Holul teatrului, spaţios, cu o cofetărie unde puteai să şi mănânci, nu inspira prea multă simpatie, din cauza tubului foarte mare al instalaţiei de aer condiţionat.

Gazdele noastre, foarte ospitaliere, ne-au dus să vizităm Muzeul de artă modernă, construcţie nouă, cu trei niveluri, dar nu cu trepte, ci în pantă spiralată, cu spaţii imense între tablouri şi cu multă lumină. Am reţinut din fugă picturile lui Mohamed Nagy Salam Taher (1912), Margeret Makhlah, Engy Aflatoon (Platon) (1924–1989) care mi-a şi plăcut cel mai mult, amintindu-mi întrucâtva de pictura naivă, pentru care eu am o mare slăbiciune. Tabloul reprezenta desfăşurarea muncii pe trei dimensiuni (ce semnifica munca în acord cu anotimpul). Am fost şi la Muzeul de Egiptologie, cu un ghid de limbă franceză. În miniatură, aici, piramidele din Giza. Descoperirea lui Toutankhamon în 1922, la Luxor, faraon mort la 17 ani. Mumia lui Toutankhamon, îmbrăcată în aur, încrustată cu pietre preţioase; masca de pe faţă ajunge până la piept. E din aur masiv. Însemnele regale în mână. Inele sub formă de ceas; scarabeul; cuţite încrustate cu piele şi pietre preţioase. Şiraguri de lapis-lazuli. Peste mumie e aşezată o cutie din lemn aurit, ca s-o protejeze. Alăturate, vasele-miniaturi (circa 40 cm înălţime) din aur masiv, căptuşite cu alabastru. Aceste patru vase erau introduse într-o casetă de lemn aurit, pe fiecare latură ea fiind păzită de un zeu.

Sunt expuşi zei, soldaţi, paturile care urmau să poarte sufletul pe celălalt tărâm. Patul leilor, al hipopotamilor cu limbi din ivoriu colorat, corp de leopard şi coadă de crocodil; apoi patul discurilor solare, cu capete de vaci, iar între coarnele lor – sorii. Şezlongul de vânătoare şi plimbare, vase de alabastru ce conţineau parfum, vasul pentru iluminat, cu abajur sculptat, reprezentând chipul faraonului şi cel al soţiei sale. Tronul de aur masiv al lui Touthankhamon. Mumia lui Ramses al II-lea, cea a lui Ramses al V-lea, mumii de regine.

Seara – inaugurarea festivă a „Săptămânii culturii româneşti" în Egipt. Sala El–Hanaguer, plină de oficialităţi şi invitaţi. Deschiderea a făcut-o ministrul culturii din Egipt, cunoscut artist plastic. A vorbit apoi dl. Marin Sorescu, ministrul culturii din România, care a şi recitat din lirica sa atât de spirituală şi a avut parte de o interpretare remarcabilă în limba arabă, a actriţei de teatru şi film Ragda. O artistă frumoasă, înaltă, subţire, blondă, cu un glas rezonant şi o dicţiune impecabilă. S-au produs apoi cei trei tineri muzicieni: Dolores Chelariu – pian, Dan Avramovici – clarinet, Ladislau Csendes – vioară, violă, în formaţia numită „Trio Aperto", fondată în 1991. La deschidere au interpretat George Balint („Rhoe"), Dan Dediu („Mikrobenmusik") şi Max Bruch („Melodie românească"). În celelalte seri au avut în repertoriu Mozart, Schumann, Bruch, Stravinski, Bartok, fiind foarte aplaudaţi pentru finete şi sensibilitate. În aceeaşi seară, colegii mei Elena şi Ştefan Săndulescu au prezentat două numere din spectacolul lor intitulat **Vântură-lume**. În celelalte zile am înfăţişat spectacolul nostru cu păpuşi **Conuşăreasa,** în regia, scenariul şi ilustraţia muzicală a lui Silviu Purcărete. Pentru prima dată într-o acţiune peste hotare a participat şi Editura Video. În programul ei au fost cuprinse filmele: „Valori ale patrimoniului român", „România la ora artei moderne. De la Brâncuşi la Chirnoagă", „Teatrul românesc astăzi. Stagiunea 1991–1992" şi „Teatrul din Craiova". D-l Boca a expus pictură şi grafică. Exponatele sale sunt produsul unei tehnici mixte, de aplicare a uleiului în strat subţire. A fost prezent cu patruzeci de lucrări dependente una de alta. Reunite, formau o singură temă. Separate, fiecare avea tema sa proprie.

Noi, păpuşarii, şi trio Aperto am locuit la President Hotel, în insula Zamalek (Cairo înregistrând 20.000.000 locuitori). Insula cuprinde majoritatea complexelor culturale, teatre, muzee, ambasade, cartiere rezidenţiale. Hotelul era bun. La restaurant – masă excelentă şi serviciu prompt, ireproşabil.

Se spune că oraşul Cairo este printre cele mai poluate capitale din lume, din cauza maşinilor prea vechi încă în circulaţie, a industriei şi a prafului din deşert. Presiunea pe coloana de mercur este sub normal, ceea ce contribuie la o oarecare lipsă de energie.

La trecerea spre insula Rhoda, pe Nil, este construit un hotel numit Meridar. Cu terase parcă aruncate peste apă. Extrem de original.

Vizităm moscheea de alabastru, turnul lui Mohamed Ali, oraşul vechi, palatul lui Mohamed Ali care, iubind arhitectura franceză, a chemat arhitecţi din Franţa, ce au construit şi decorat clădirea în stil Renaissance. Toate camerele erau împodobite cu candelabre primite de la Ludovic al XV-lea.

Biserica de rit copt, cu muzeul aferent, clădită pe relicve greceşti, expuse în muzeu: capiteluri, icoane, obiecte de cult, vase din bronz, evanghelii, psaltiri, Vechiul şi Noul Testament, scrise cu litere de aur şi având desene filigranate.

Biserica Sf. Gheorghe (Sicar – Sfânt), care a fost schingiuit şi omorît în timpul domniei lui Domiţian, expune tablouri cu Sf. Gheorghe şi lanţurile şi cătuşele cu care acesta a fost maltratat. La nivelul superior, biserica propriu-zisă, unde se oficia slujba şi unde preotul ne-a întrebat dacă suntem români; pentru noi a slujit şi în limba română. Impresionant.

Reîntâlnirea caldă cu colegii păpuşari egipteni. Veneau la fiecare spectacol de-al nostru, ne întrebau de toţi colegii pe care-i cunoscuseră în ţara noastră, ne aduceau mici atenţii. Au sosit şi cu echipa tânără de păpuşari (peste tot există echipe de tineri şi de bătrâni).

Emoţionantă şi caldă a fost şi reîntâlnirea Nagy Shaker, pictor, profesor la Academia de Arte Frumoase, regizor, scenarist. Acum 20 şi... ceva de ani a montat, la Bucureşti, spectacolul-poem cu păpuşi **Copilul şi Clocârlia**, în care am deţinut rolul principal. A venit să ne salute cu întreaga lui clasă de viitori scenografi (sau pictori).

Într-o seară ne-a oferit o cină pe Nil. Pe un vas; dar vasul era stabil şi adăpostea unul dintre cele mai elegante şi scumpe restaurante, cu săli diverse, baruri şi condiţii de hotel de lux. A fost o seară fermecătoare, cu discuţii spirituale, în esenţă păpuşăreşti. Nagy şi soţia sa erau demni şi modeşti, cum le stă bine marilor artişti.

Programul cultural organizat de gazde fiind amplu, plus spectacolele pe care le prezentam, ca să reţinem mai bine oraşul şi frumuseţea lui, seara, în grupuri de trei-patru, porneam de-a lungul râului mărginit de plante exotice, dar orânduite cu grijă, nu lăsate la voia întâmplării. Ele dădeau oraşului un accent de civilizaţie. Toate edificiile centrale, înalte, luxoase, elegante, se întind pe kilometri întregi. Sigur, contrastau cu sărăcia din oraşul vechi şi cu periferia, dar ne încântau privirile.

Păpuşarii români şi Sfinxul egiptean

Sâmbătă 19 noiembrie, înainte de a pleca spre Alexandria, oficialităţile oraşului, în frunte cu ministrul Culturii, ne-au oferit un prânz pe un vas ce ne-a plimbat două ore pe Nil. Eleganţa vasului, solistul vocal care ne-a cântat şi în limba română, soarele strălucitor şi laudele primite pentru spectacole şi acţiunea noastră culturală ne-au creat o stare agreabilă.

La întrebările adresate d-lui ministru Sorescu, domnia-sa mi-a declarat că a fost fascinat să constate interesul pentru arta românească, manifestat de egipteni.

Cât despre Teatrul „Ţăndărică", el venea într-un spaţiu pregătit pentru receptarea sa. S-a vorbit mult despre Teatrul „Ţăndărică", renumit în lume şi, în acelaşi timp, părinte al teatrului de marionete şi păpuşi din Cairo – pe care noi l-am înfiinţat.

La Alexandria am ajuns după trei ore şi jumătate. Am fost cazaţi la Hotelul San Giovanni, pe ţărmul Mediteranei. Marea este agitată, stropii ajung şi pe terasa noastră de la etajul I. Fiecare prânz se ia în altă sală. Preferăm cina. E mai intimă.

Dimineaţa, pornim spre Fortul lui Qayet Bai. Clădit în 1477, în stil medieval, pe locul vechiului far. Pereţi puternici. Într-o cameră înaltă de 18 m, un mozaic din sec. XIV, refăcut în sec. XIX. Sunt expuse arme, obuze, vase, monede, nasturi de la uniformele militare, alice, busole – toate, găsite în mare, în vasele scufundate în bătălia de la Abukir.

Amfiteatrul roman, în semicerc, cu terase de marmură şi o alee ce duce de la amfiteatru spre mare, către mormântul lui Cezarion, fiul Cleopatrei şi al lui Cezar.

Muzeul greco-roman, cu relicve nenumărate – statui în marmură, granit roşu. Ramses al II-lea, Alexandru cel Mare, mozaicul cu Alexandru cel Mare. Statuia în lemn a lui Serapis. Apoi statuia lui Marcus Aurelius, cea a lui Septimius Severus, în marmură albă, şi Afrodita, o statuie superbă în argint.

După ce am vizitat o parte din aceste obiective am rămas în Centrul Comercial. Apoi am hotărît să mergem direct la sală, unde spectacolul începea la ora 18. Întunericul s-a lăsat însă brusc; am început să intrăm în panică, să alergăm. Senzaţia că ne-am rătăcit – mai ales văzând cât de repede trece timpul – ne-a speriat. Oraşul puternic iluminat, cu mulţimea de oameni ce forfoteau, ne-a derutat. Strada era paralelă cu marea. Am luat-o pe chei, alergând spre fort, reperul nostru pentru teatru. Norocul nostru. În două minute eram în faţa teatrului, exact la ora stabilită. Mihaela Tonitza intrase şi ea în panică, ştiind că îndeobşte suntem foarte punctuali. Uşurare generală, pregătirea păpuşilor... Şi a început **Cenuşăreasa** noastră care ne-a purtat prin lume şi a repurtat succese după succese.

Din păcate, în Egipt echipa noastră de păpuşari a avut regim de ... Cenuşăreasă. Nu ni s-a acordat nici un cent diurnă din partea Ministerului Culturii; nici măcar conducătoarelor noastre, celor două directoare, care au reprezentat Teatrul „Ţăndărică". Am fost singurii din toată delegaţia cu acest regim de copii vitregi. Ne-am simţit umiliţi.

Noroc că am avut mare succes. Şi că am vizitat această ţară bogată în vestigii, leagăn al civilizaţiei, că am putut fi în toate aceste locuri minunate; eu – pentru a doua oară.

Şi încă aş mai dori...

BRÂNDUŞA ZAIŢA SILVESTRU

FANTASMA OBIECTIVITĂȚII

O stagiune în care spectacolele remarcabile și remarcate n-au dat peste margine părea a fi împrejurarea ideală pentru ca premiile obștii teatrale să poată fi distribuite ținând seama doar de criteriul valorii exprimate **în staglunea aceasta** pe scenă. Pentru că un premiu anual răsplătește reușita unui moment de grație, competiția e pe distanță scurtă – a unei etape, nu a unui destin. Confuzia organizatorică asumată cu inutilă trufie de juriul Festivalului „Caragiale" a aruncat umbra îndoielii asupra obiectivității palmaresului și se aștepta de la Gala UNITER să producă reparațiile, dacă nu necesare, măcar intens dorite. Succesul obținut de specialiști în efortul de obiectivare este evident prin compararea listelor de preselecție: spectacolele care meritau a fi luate în considerare pentru premii figurează în ambele și eventualele nedreptăți nu se datorează absenței criteriilor, ci folosirii lor distorsionate. Mai mult sau mai puțin explicit, juriul Festivalului „Caragiale" i-a ocolit pe artiștii care s-au pronunțat public împotriva deciziilor Ministerului Culturii sau ale autorității locale. Și pentru că acțiunea naște contra-acțiune, juriul UNITER a ținut să-i recompenseze pe aceștia. Cei puțini care au văzut spectacolul **Satyricon** la sediu, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, l-au declarat excelent. Reprezentația „în deplasare", pe scena mare a Naționalului bucureștean, a fost departe de a întruni aceeași unanimitate. Dar Frunză fusese nedreptățit în urmă cu un an, chiar de UNITER, când spectacolul său profund și expresiv **Ghetou** a fost ocolit de răsplata meritată, iar faptul că noul director al teatrului din Târgu-Mureș n-a vrut sau n-a putut să asigure prezența spectacolului **Satyricon** în Festivalul „Caragiale" a falsificat imaginea stagiunii. Din amestecul principiilor și al sentimentelor se nasc pasiunile exclusiviste: Ministerul nu vede decât **Pescărușul** (care merită, desigur, toate premiile pe care le-a luat, figurând și în palmaresul presupus advers), UNITER premiază **Satyricon,** iar Alexandru Darie, cu a sa **Poveste de iarnă** de la Bulandra – spectacol important și pentru artist, și pentru teatru și, după cum se dovedește, și pentru spectatori –, rămâne pe dinafara ambelor liste de premii. Mi se pare a fi marele nedreptățit (împreună cu actorii care au lucrat cu el) al juriilor*.

Dacă e clar de ce se premiază un anumit creator sau grup de creatori, cu Premiul pentru critică situația e mai confuză. Nominalizările de anul acesta au lăsat să se înțeleagă că impulsul a fost încurajarea unui tânăr. Să fie încurajat la ce? Cronica dramatică analitică și-a pierdut locul din cotidiane, interesate de alte personaje și alți actori. Presa culturală are o apariție aleatorie și o circulație restrânsă. În loc să facă ceva pentru a-și legitima preocupările de breaslă, criticii se constituie în secții și asociații rivale, contribuind în bună măsură la dihonia care s-a instalat în viața teatrelor. Cei trei tineri nominalizați scriu cronici mai bune sau mai proaste, mai simpluțe sau mai sofisticate, mai militante sau mai estetizante. Nici una dintre aceste trăsături nu se manifestă într-o asemenea măsură încât să-i distanțeze de colegii lor mai vârstnici sau să-i diferențieze între ei. Nici unul dintre ei nu s-a dovedit a fi exegetul unui curent, deschizătorul de drum al unei viziuni, omul unei idei despre teatru. Probabil că premiul pentru critică ar trebui atribuit acelei personalități (din teatru sau din afara lui, cronicar teatral sau nu) care ar izbuti să înlăture expresia resentimentelor dintre criticii adulți. Pe urmă o să poată veni vorba și despre încurajarea tinerilor. Deocamdată viața îi încurajează să fie cu „unii" împotriva „altora", să considere că talentul Cătălinei Buzoianu este proprietatea Ministerului și cel al lui Alexandru Dabija, a UNITER-ului.

Acolo unde UNITER se ridică deasupra patimilor momentului, în premiile de excelență acordate de senat, își dovedește și forța, exprimând vitalitatea unui fenomen în care succesiunea generațiilor, diversitatea personalităților au asigurat continuitatea. Nu-mi amintesc dacă, la vremea lor, Radu Penciulescu și David Esrig au fost năpădiți de premii. Mai degrabă nu. Simpla lor prezență fizică la Gală, evocând o întreagă epocă dar și legătura absolut firească cu ceea ce se întâmplă azi, demonstra fără prea multă vorbărie că, chiar în cazurile în care valoarea așteaptă numărul anilor, ea nu ține seama de numărul premiilor.

MAGDALENA BOIANGIU

PREMIILE UNITER pentru stagiunea 1993–1994

- Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 1994: **Farsa** de Răzvan Petrescu
- Premiul pentru excelență: regizorului Alexandru Dabija, pentru programul cultural și managerial desfășurat în cadrul Teatrului Odeon
- Premiul pentru întreaga activitate: regie – Andrei Șerban; scenografie – Doina Levința; actriță – Olga Tudorache; actor – Marin Moraru; istorie teatrală – Ion Zamfirescu
- Premiul pentru originalitate: compozitorului Iosif Herțea, pentru muzica la spectacolul **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, regia Mihai Măniuțiu, la Teatrul Național din Cluj
- Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Satyricon** după Petronius, regia Victor Ioan Frunză, la Teatrul Național din Târgu-Mureș
- Premiul pentru cel mai bun regizor: Cătălina Buzoianu, pentru spectacolul **Dibuk** de S. Anski, la Teatrul Evreiesc de Stat, și **Pescărușul** de A. P. Cehov, la Teatrul Mic din București
- Premiul pentru cea mai bună scenografie: Adriana Grand pentru spectacolele **Satyricon** și **Tom Paine**, la Teatrul Național din Târgu-Mureș
- Premiul pentru cea mai bună actriță: Maia Morgenstern pentru rolul Lola Blau din spectacolul **Astă seară Lola Blau** de G. Kreisler, regia Alexandru Dabija, la Teatrul Evreiesc de Stat
- Premiul pentru cel mai bun actor: Mihai Constantin pentru rolul Leontes din spectacolul **Poveste de iarnă**, la Teatrul Bulandra din București
- Premiul pentru critică teatrală: Sebastian-Vlad Popa
- Premiul pentru debut: Nona Ciobanu pentru regia spectacolului **Dragostea celor trei portocale** de Carlo Gozzi, la Teatrul Mic din București
- Diploma pentru cea mai bună producție a școlilor de teatru: spectacolelor **Tom Paine** de P. Foster și **Tartuffe** de Molière ale secției maghiare (condusă de Kovács Levente) a Academiei de Teatru din Târgu-Mureș
- Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru TV: **Mesagerul** după Mircea Eliade, regia Constantin Dicu
- Premiul pentru cel mai bun spectacol radiofonic: **Prăpăstiile Bucureștilor** de Matei Millo, regia Mihai Lungeanu

PREMIILE CRITICII pentru anul 1994

– acordate de Secția română a AICT, Fundația „Teatrul XXI" –

- Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Poveste de iarnă** de William Shakespeare, regia Alexandru Darie, Teatrul „Bulandra"
- Premiul pentru regie: Cătălina Buzoianu pentru spectacolul **Dibuk** de S. Anski, Teatrul Evreiesc de Stat
- Premiul de interpretare: actorului Ilie Gheorghe, pentru rolul Iona din piesa omonimă de Marin Sorescu, Teatrul Național din Craiova
- Premiul pentru întreaga activitate: Dina Cocea
- Premiul de dramaturgie: Dumitru Radu Popescu pentru volumele „Mireasa cu gene false" (Editura „Cartea Românească") și „Dragostea ca o râie" (Editura „Expansion")
- Premiul pentru o instituție teatrală: Teatrului Național din Craiova
- Profesorului Ion Cojar, pentru activitate creatoare în domeniul învățământului artistic românesc
- Teatrologului Constantin Paraschivescu, pentru realizarea, la TVR, a seriei de emisiuni „Maeștrii teatrului românesc"
- Regizorului Cristian Munteanu, pentru spectacolele de teatru radiofonic realizate, în cursul anului 1994, pe postul național
- Premiul de debut: actriței Amalia Ciofan, pentru rolul principal din spectacolul **Domnișoara Nastasia** de G. M. Zamfirescu, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu

* Între timp, Premiile Criticii – pe care le-am inclus în pagină în ultima clipă – au produs reparația necesară.

Triplă celebrare

Revendicat spiritual de trei județe, Neamț (s-a născut la Roman, la 7 decembrie 1894), Bacău (în a cărui capitală activase peste un sfert de veac, ca diacon, profesor, avocat, și unde a elaborat opera sa reprezentativă) și Suceava (la Vatra Dornei s-a retras după 1948, scriind îndârjit, până la moarte, în 1972, 30 ianuarie), dramaturgul Ion Luca a fost omagiat, la centenarul nașterii sale, printr-o serie de manifestări itinerante.

La Roman, Bacău și Vatra Dornei s-au vernisat expoziții documentare, s-a lansat volumul **Jertfa care creează**, însumând, în bună parte, conferințe rostite în anii de misionarism cultural ai tinerești, s-au vizitat locurile unde a viețuit modest. Teatrul Bacovia din Bacău a pus în scenă strania tragicomedie, tipărită în 1942, **Javra pământului**, cu subiectul tras din viața lui Rasputin.

Pentru dreapta așezare în conștiința publică a lui Ion Luca s-au străduit, cu pasiune, scriitori, cercetători, muzeografi, prezentând comunicări în școli, pe scena Teatrului Bacovia, în istorica clădire a primăriei din Vatra Dornei, în muzee...

Ion Luca a scris numai teatru, se pare aproape cincizeci de piese, edite și inedite. În 1934, debutează la Naționalul bucureștean cu drama biblică **Iuda** (în colaborare cu Gh. Ciprian). Cunoaște durabile succese, pe aceeași scenă, cu **Femeia cezarului** și **Icarii de pe Argeș** (1940). **Rachieriță** se reprezintă la Iași, în 1943. Merita lumina rampei și drama **Amon-Ra**. Comedia **Morișca** cunoaște câteva versiuni scenice, începând cu cea de la Cluj (1937), până la recenta montare a Naționalului bucureștean (1992).

Dramaturgul a fost un solitar, mereu în răspăr cu vremea sa. Din generația lui Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, Ion Luca a scris un teatru îndelung elaborat, cu rime rare, preocupare ce a imprimat unei bune părți din scrisul său un aer de ceremonie lingvistică, gustată la lectură, dificil de rostit sub reflectoare. A cultivat insolitul, aflându-și eroii printre figurile-enigmă ale istoriei, în Egiptul Antic, în Bizanț sau în Țara Românească feudală.

Prof. univ. Virgil Brădățeanu l-a privit pe dramaturg drept un romantic mistuit de mari frământări, de pasiuni nestăvilite în inspirația sa. Dumitru Radu Popescu a analizat cu finețe drama **Femeia cezarului**, prețuind, în raza evocării întreprinse de Ion Luca, fastul crepuscular al Bizanțului. Constantin Țoiu a rememorat întâlnirile sale cu incomodul scriitor. La Roman, profesorii Gh. Ciobanu și Virginia Timofte i-au comentat creația în rodnica noastră tradiție pedagogică. Muzeograful Nicolae Cârlan din Suceava s-a arătat a fi idealul monograf al celui omagiat. Câteva nume, dintre numeroasele prezențe active.

Suita de manifestări a fost patronată de Înalt-Prea-Sfințitul Bartolomeu, Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului (scriitorul Valeriu Anania), evocator magistral al prietenului său de demult, în casa căruia, la Vatra Dornei, și-a scris piesa reprezentativă, **Miorița**.

O acțiune temerară, dar necesară. Un dramaturg cu merite însemnate, complet necunoscut, ce trebuie grabnic actualizat printr-o antologie reprezentativă, pentru a justifica, în fața marelui public, demersul științific al cercetătorilor.

IONUȚ NICULESCU

Mozaicul unui artist

CONSTANTIN FLORESCU

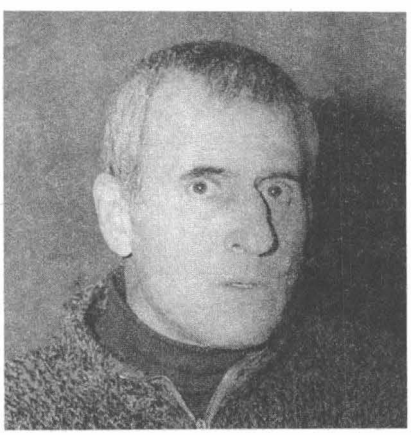
Teatrul Tineretului Piatra-Neamț anunță cu profund regret încetarea din viață, la 8 ianuarie 1995, după o lungă și grea suferință, a lui Constantin Florescu, actor de excepție. Născut la 5 iulie 1938, a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București în anul 1961, la clasa prof. univ. Moni Ghelerter. A jucat pe scenele teatrelor bucureștene Regional, Giulești, Bulandra, la Sfântu-Gheorghe și Brașov. Cunoscut îndeosebi pentru creațiile sale la Teatrul Bulandra – între care le pomenim pe cele din **Hamlet**, **Mobilă și Durere**, **Noțiunea de fericire** –, Constantin Florescu a slujit în ultimii săi ani de viață scena nemțeană.

*

În 1979 montam pentru prima oară o piesă la Bulandra. Era ultima piesă scrisă de Teodor Mazilu și pe statul de plată al teatrului figura, undeva la urmă, recent angajatul actor Constantin Florescu. Fusesem colegi de an la Actorie și nu am ezitat prea mult să-l distribui în rolul principal. Exista cel puțin o replică a cărei candoare doar el o putea avea: „Eu sunt de la țară. Eu vreau să știu!".

În pofida îndoielilor celor din jur, în pofida unei distribuții ce nu cuprindea ceea ce se putea numi la acea oră o vedetă, **Mobilă și durere** a cunoscut un succes de public puțin obișnuit și pentru Teatrul Bulandra: peste 250 de reprezentații pe parcursul a mai mult de cinci stagiuni. A fost un succes ce s-a datorat, înainte de toate, lui Costică Florescu și talentului său.

Peste câțiva ani, Alexandru Tocilescu îl distribuia în Regele din **Hamlet**. Izbânda lui Florescu în acel rol completa creația exemplară a lui Ion Caramitru în rolul titular



și deconcerta pe cei care împart a priori triumfuri și căderi. O izbândă ce confirma pecetea excepției.

Ultimul său rol a fost în **Chelnerul mut** de Pinter, la Piatra-Neamț. Era în ianuarie 1994, iar cancerul își arăta colții.

Sunt convins că Dumnezeu îi va ierta toate. Mai ales talentul...

NICOLAE SCARLAT

Al III-lea Festival al Uniunii Teatrelor din Europa, Milano, 1994

UN GRANDE SUCCESSO

Uniunea teatrelor din Europa îşi afirmă vocaţia de a contribui la construcţia unei Europe a spiritului şi a culturii.

DANIEL TARSCHYS
Secretar general al Consiliului Europei

... Visăm la o Europă care se îngrijeşte de culturile sale, care apără valorile frumosului şi nu doar pe cele ale economiei.

GIORGIO STREHLER
Preşedintele Uniunii Teatrelor din Europa

Puţine idei urmează în practică o traiectorie atât de sigură, cum s-a întâmplat în cazul acestui Festival, iniţiat acum patru ani de proaspăt înfiinţata Uniune a Teatrelor din Europa. De obicei, entuziasmul iniţial cunoaşte, cu timpul, corectivele realităţii şi se poate întâmpla ca un proiect genial să eşueze în banalitate şi rutină. Dimpotrivă, demersul acestui for european a urmat o cale ascendentă în atingerea scopurilor, proiectul îmbogăţindu-se pe parcurs, câştigând noi adepţi, încredere şi aprecieri.

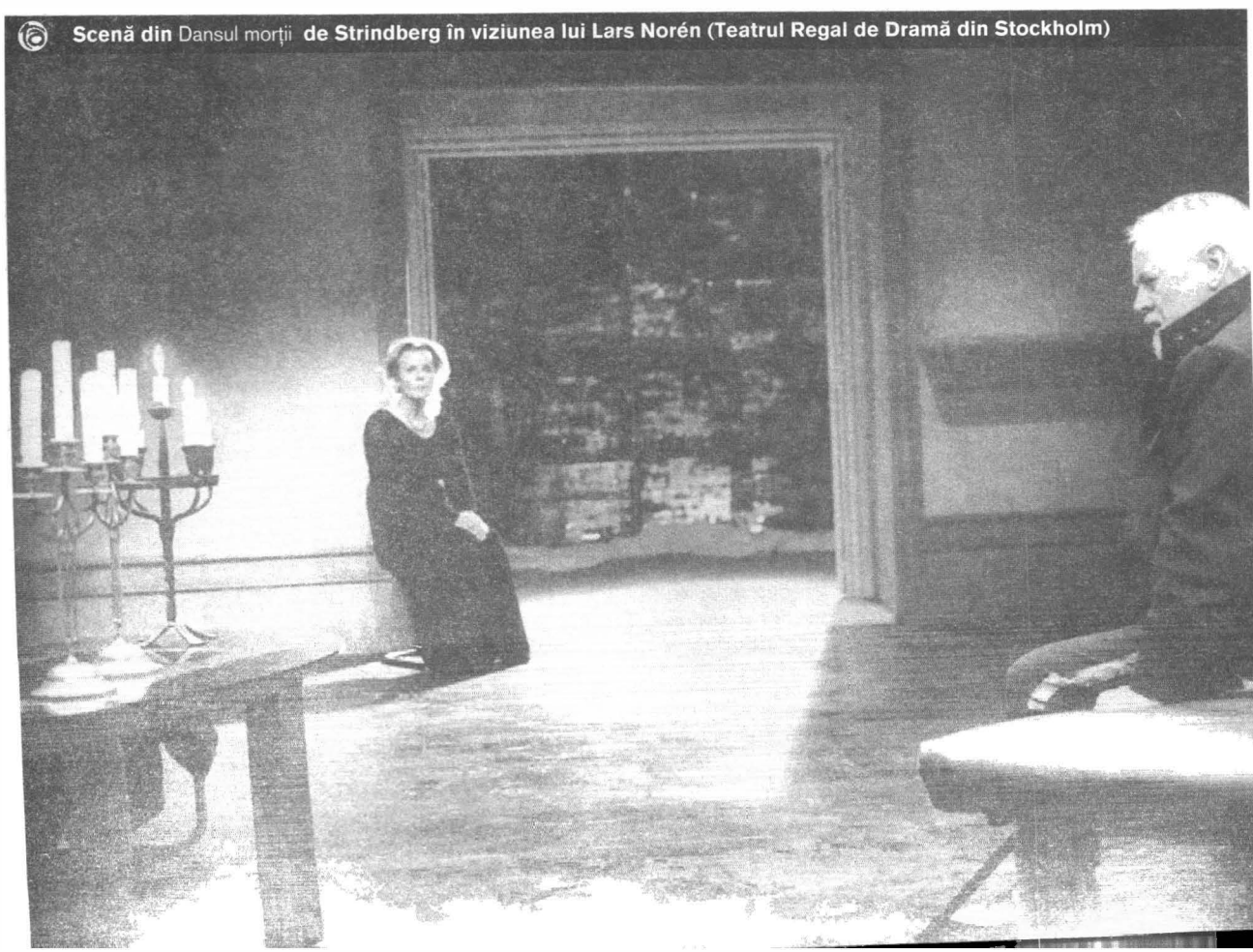
După primele două ediţii, desfăşurate la Düsseldorf şi, respectiv, Budapesta, manifestarea a fost găzduită în 1994 de Piccolo Teatro din Milano, devenit pentru mai bine de o lună „una città di teatro d'importanza mondiale", cum spunea Giorgio Strehler, mulţumind în final colaboratorilor săi, tuturor celor care au făcut posibil miracolul. Căci un miracol a fost acest maraton teatral care a durat treizeci şi trei de zile (16 noiembrie–18 decembrie), timp în care treisprezece companii din zece ţări au prezentat cincizeci şi două de spectacole în cele trei săli puse la dispoziţie de primăria acestui superb oraş. O sărbătoare cu un impact cultural şi social neaşteptat, care a dinamizat viaţa din capitala Lombardiei, în ciuda momentului dificil prin care trece în prezent Italia, pe plan politic şi economic. Ambiţia de a realiza o ediţie-model cred că n-a fost străină gazdelor, care au reuşit o performanţă organizatorică şi artistică ce greu va putea fi egalată. Sub privirile exigente ale lui Giorgio Strehler însuşi, prin implicarea totală, eficientă a directorului Uniunii, Eli Malka, toate complicatele angrenaje au funcţionat perfect, spre mulţumirea participanţilor şi bucuria publicului care a umplut sălile, solicitând reprezentaţii în plus. Sistemul de abonamente a dat posibilitatea unui mare număr de tineri, studenţi să asiste la spectacole (preţurile fiind, altfel, foarte piperate) şi apoi la discuţiile care au agrementat pe parcurs programul festivalului. Selectate cu atenţie, în conformitate cu dorinţele teatrelor participante, spectacolele au alcătuit un afiş exemplar, am putea spune, prin diversitatea autorilor, stilurilor şi, chiar, a generaţiilor. Simpla lui lectură este, credem, sugestivă. Au putut fi văzuţi autori clasici în interpretări moderne: **Romeo şi Julieta,** în regia lui Karin Beier, la Teatrul din Düsseldorf, **Henric VI** de Shakespeare (partea a III-a) în regia Katiei Michell la Royal Shakespeare Company, **Uiciorul sfărâmat** de Kleist, în regia lui Thomas Langhoff, la Deutsches Theater din Berlin, **Insula sclavilor** de Marivaux, în regia lui Giorgio Strehler, la Piccolo Teatro din Milano, **Poveste de iarnă** de Shakespeare, în regia lui Alexandru Darie, la Teatrul „Bulandra" din Bucureşti. **Manuscrisul de la Saragosa** de Jan Potocki, în regia polonezului Tadeusz Bradecki. Autori moderni, de la Strindberg la Pirandello sau Heiner Müller, şi-au disputat apoi locul întâi în preferinţele publicului interesat de viziuni regizorale moderne aplicate unor autori ai secolului nostru. Din punctul de vedere al specialistului a fost interesant de observat o infuzie a spiritului tânăr în teatrele consacrate care alcătuiesc această Uniune, teatre cu tradiţie care nu s-au dat uşor pe mâna unor novici, chiar dacă mentorii lor au manifestat ei înşişi tinereţe spirituală (cazul lui Ingmar Bergman, în fruntea Teatrului Regal din Stockholm, sau al lui Strehler, la Piccolo). Se constată însă că tot mai mulţi regizori tineri circulă în aceste teatre, montând spectacole nu de puţine ori remarcabile. Această superbă colaborare între generaţii este unul dintre cele mai importante câştiguri ale acestor festivaluri, care au facilitat cunoaşterea şi dialogul între creatori de pe întregul continent. De altfel, încă de la ediţia trecută, Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa şi-a diversificat în acest sens activităţile, îmbogăţindu-le cu stagii ale tinerilor regizori, ateliere de creaţie, colocvii tematice. La Milano, în vestitul Palazzo Reale, unde a fost amenajat Centrul festivalului (trei săli au fost special restaurate pentru acest eveniment), a funcţionat pe toată durata manifestării o videotecă incluzând producţiile recente oferite de teatrele participante, o amplă expoziţie de scenografie dedicată italianului Emanuele Luzzati (n. 1921) şi germanului Wilfried Minks (n. 1930), colaborator al lui Peter Stein la Teatrul din Hamburg, standuri documentare ale ţărilor participante – România fiind prezentă cu o expoziţie de afişe pe teme shakespeariene, aparţinând graficianului Nicolae Cornelius (1936–1993). O interesantă istorie în imagini a Teatrului Intim, fondat în Suedia de Strindberg, şi o inedită expunere a desenelor lui Federico Garcia Lorca, puse la dispoziţie de Fundaţia Lorca din Granada, au completat peisajul iconografiei documentare, inspirat conceput de organizatori. Modul de expunere, după toate tehnicile moderne, a făcut posibilă intuirea spectacolelor evocate prin fotografii sau machete. Tot aici au avut loc discuţii despre spectacole, cu participarea cronicarilor şi a universitarilor, concerte (într-un aşa-numit Cabaret muzical) şi, evident, conferinţele de presă. În ambianţa atât de specială a palatului renascentist, în sălile lui imense, flancate de coloane şi statui măcinate de vreme, în vecinătatea Domului şi a pieţei cu porumbei, a Galeriilor ce-ţi trimiteau prin vitralii exuberanţa coloristică a decorului de iarnă, zilele şi serile de la Centrul Festivalului au avut în plus farmecul dat locului de bogata sa tradiţie istorică şi artistică. Îmi plăcea enorm să trec pe acolo, chiar şi în zilele când nu se întâmpla nimic, pentru a-mi procura excelenta foaie a festivalului (Festival News) sau, pur şi simplu, pentru a mă relaxa într-o ambianţă propice.

DISCIPOLII LUI BERGMAN

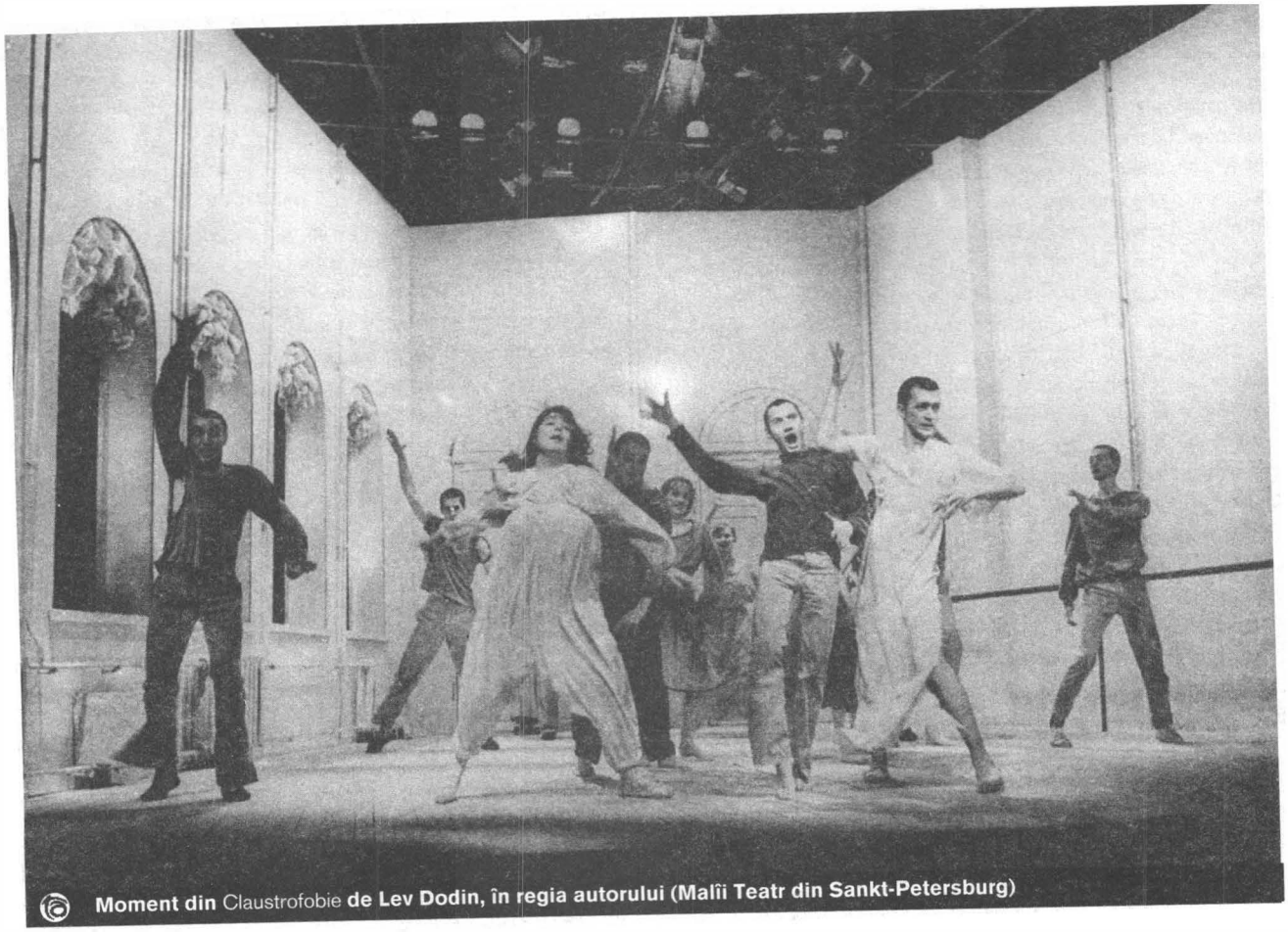
Despre Kungliga Dramatiska Teatern, teatrul lui Ingmar Bergman, aveam, după vizionarea acelui antologic **Peer Gynt**, amintirea unui colos, a unei redute invincibile în materie de lucru bine făcut, uneori după reguli care ne scapă nouă, celor care privim teatrul şi ca pe un spaţiu al surprizei, al penumbrei, al enigmelor. Şi chiar dacă spectacolul cu **Dansul morţii** de Strindberg n-a fost, nu putea să fie, acea montare în care să admiri deopotrivă rigoarea construcţiei şi calitatea detaliilor, lecţia de măiestrie, îndeosebi actoricească, a fost absolut relevantă. Lars Norén, regizorul (n. 1944), este înainte de toate un foarte cunoscut şi apreciat scriitor, autor şi al unui număr important de piese, reprezentate chiar de Teatrul Regal. I se atribuie influenţe din Ibsen, Cehov, O'Neill (căruia i-a dedicat şi o piesă), Strindberg fiind resimţit de asemenea ca model. Apreciind modernitatea piesei **Dansul morţii**, regizorul a făcut şi unele interesante comentarii asupra ei, importante pentru înţelegerea montării sale.„Este o dramă atemporală – spune Lars Norén – care vizează condiţia umană. Ce facem cu viaţa noastră? Personajele şi-o folosesc într-o manieră care duce la un sfârşit fatal... A găsi ritmul muzical propriu acestei opere este, după mine, calea cea mai justă de a ajunge la text. **Dansul morţii** e mai mult decât o dramă. Ea îşi schimbă fără încetare caracterul, e plină de rupturi de ritm, de evenimente întrerupte. Textul are un ritm sec şi o puritate în întregime muzicală. Lucrul cel mai important nu e ce se spune, ci spaţiul care înconjoară ceea ce se spune. Personajele sunt precum cristalele în rotaţie, reflectă mereu alte obiecte.

Mă gândesc mult ce se va întâmpla cu personajele după final şi sper ca şi publicul să-şi pună această problemă."

În conformitate cu intenţiile sale, regizorul implică, încă de la compunerea decorului, spectatorul în dramă, prin crearea unui cadru unic. Actori şi spectatori se regăsesc astfel „prinşi" în limitele aceluiaşi spaţiu, o încăpere-cavou ai cărei pereţi au culoarea cenuşii şi expun coroane mortuare. Deschiderea spre fundal, unde tronează străin şi solitar pianul lui Alice, joacă din când în când rolul supapei de comunicare cu exteriorul. Mobilierul e minim. Un pat de suferinţă. De spital sau de închisoare. O poliţă, ca un altar cu relicve sentimentale, pădurea de sfeşnice din care îşi va construi Edgar decorul funebru... Prin pereţi străbate muzica unui foc ce duduie ameninţător. Ne aflăm în iad? Sau în purgatoriu? Fiindcă personajele sunt supuse unei crunte psihanalize. Rolul judecătorului sau al doctorului îi revine vărului Kurt, care provoacă şi pune-n pagină procesul vinovăţiilor. Atmosfera e insuportabilă. Jocul actorilor – de o mare sobrietate. Încleştări, izbucniri niciodată stridente. Ritmurile despre care vorbea regizorul călăuzesc din interior traiectoria dramatică a reprezentaţiei. Marie Göranzon e ca o statuie a suferinţei. Martiriul ei nu face loc decât rareori vendetei. Siguranţa jocului are un impact deosebit asupra publicului, înlănţuit în această tragedie fără ieşire a cuplului. Jan Malmsjö, cunoscut din filmele lui Bergman, joacă autoritatea terorizantă a Căpitanului ca pe o stare de normalitate, evitând ieşirile groteşti, ridicolul acceselor maniacale. Celebrul dans e executat milităreşte, cu un farmec cazon special. Trecerile de la o stare la alta au, în economia spectacolului, rolul bine determinat al semnelor de punctuaţie. Elaborat minuţios, cu rezolvări remarcabile, ca, de pildă, soluţia scenografică descrisă, spectacolul suedez a beneficiat de interpretarea de mare clasă a unor mari actori, crescuţi la şcoala lui Bergman. Ei sunt soţ şi soţie şi au acceptat să lucreze cu Lars Norén pentru că s-au simţit cuceriţi, ca şi noi, de modul său de a vedea în teatrul intim al lui Strindberg o provocare a mărturiilor de conştiinţă fără de care, uneori, viaţa nu poate continua.



Scenă din Dansul morţii de Strindberg în viziunea lui Lars Norén (Teatrul Regal de Dramă din Stockholm)



Moment din Claustrofobie de Lev Dodin, în regia autorului (Malîi Teatr din Sankt-Petersburg)

LEV DODIN – UN MAIAKOVSKI AL PERESTROIKĂI

Din 1983, când a preluat conducerea Teatrului Malîi din Sankt-Petersburg, Lev Dodin a creat aici cea mai interesantă şi vie şcoală de teatru din lume. Cu trupa veche, dar şi cu studenţii pe care-i îndrumă, a alcătuit o companie ce joacă azi în toată lumea, uimind prin modul impetuos de a trăi teatrul. În spectacolele sale, viaţa irumpe exploziv, manifest, căutându-şi forma de transcendere în simboluri perene. Fascinant în discuţiile despre arta sa, Lev Dodin îşi mărturiseşte cu fiecare ocazie pasiunea pentru un teatru angajat – politic, am spune, dacă termenul n-ar suna la noi prea obosit –, angajat în istorie şi făurit cu sentiment, singurul capabil să facă „să cânte" adevărul lucrurilor şi al oamenilor.

Ultima creaţie a Teatrului Malîi, prezentată şi la Milano – **Claustrofobie**, după un scenariu al regizorului – a fost explicată de acesta astfel: „Claustrofobia este o boală foarte rusească. Se spune că ţara noastră este imensă. E adevărat. Problema e că această imensitate provoacă claustrofobie. În orice direcţie mergi, aceeaşi viaţă închisă între patru pereţi. Odinioară, oricine era fericit să-şi regăsească patria, prietenii, familia, Sankt-Petersburgul. Dar fiecare era obsedat de gândul că nu va mai putea niciodată ieşi de acolo. Noi nu ne gândim decât la asta şi o enormă energie negativă se acumulează în oameni... Dar claustrofobia nu e o boală pur rusească. Lumea întreagă suferă azi de ea. Fără asta, cum s-ar explica tensiunile de la frontiere? Frica de a fi închişi într-un spaţiu imaginar se transformă în psihoză şi de aici se iscă, înainte de toate, naţionalismul. Naţionalismul e o formă de claustrofobie. Întrebare: se poate aceasta evita? Fără a avea răspunsul exact, putem avansa ideea că arta e un bun remediu. Credinţa în artă e încă vie, chiar dacă viaţa e atât de grea. E o credinţă care dă speranţă şi cu ea am făcut spectacolul".

După cum ni s-a spus, la început au fost nişte simple exerciţii de improvizaţie, în care tinerii studenţi se exprimau pe sine, cu neliniştile, cu experienţa de viaţă proprie. Se creau situaţii, se reproduceau altele cunoscute. Totul, pentru a vorbi cât mai convingător despre această tânără generaţie deznădăjduită, debusolată, dar încă încrezătoare. A rezultat o structură modulară pe care regizorul a făcut-o coerentă ajutându-se şi de unele scrieri ale contemporanilor ruşi: Viktor Nekrasov, Venedikt Erofeev, Vladimir Sorokin, Ludmila Ulitskaia, Marko Haritonov. Textele alese din operele acestor scriitori urmau să puncteze aproape aforistic, cum aveam să vedem, situaţiile interpretate în spectacolul de o factură cu totul originală care a rezultat. S-a degajat şi o idee comună, şi o tipologie gravitând în jurul unui tip uman definit cu un termen inventat: ubicuistul. Despre drama acestui alt erou al timpurilor noastre vrea să vorbească spectacolul **Claustrofobie**, adică „despre acel organism ce se adaptează oricărui mediu şi oricărei împrejurări, ca soluţie unică de supravieţuire". Pentru generaţia născută din decăderea unor idealuri, fără rădăcini, fără putinţa de a clădi pentru mâine, această cale nu poate fi ocolită.

Între această determinare socială concretă şi proiecţia ei artistică, spectacolul palpită viu, şocant, tulburător. În structura lui

deschisă liberei creativităţi încap cele mai neaşteptate modalităţi, de la balet şi pantonimă la solo-ul vocal sau instrumental, de la mici scene de gen la savante evoluţii ale ansamblului. Mobilitatea trupei este uluitoare, iar prestaţiile actoriceşti – aproape în totalitate performante. Spre deosebire de celălalt colos, **Fraţi şi surori,** a cărui factură epică impunea un stil realist, **Claustrofobie** este un spectacol poetic (nu liric) modern, înţelegând prin aceasta exprimarea sintetică şi sincretică, interferenţa genurilor, stilul eliptic. Emoţia pe care o produce este însă la fel de puternică şi, chiar, nu lipsită de efecte sentimentale.

Spectacolul începe într-o sală de balet oarecare. Poate fi, ne spune autorul, chiar sala 319 a Institutului de teatru din Sankt-Petersburg, unde studiază elevii lui Dodin şi unde răsună râsetele foştilor elevi – Nabokov, Mandelstam... O sală ale cărei ferestre vor fi treptat zidite şi prin ai cărei pereţi vor încerca din timp în timp să-şi facă loc iluziile de libertate ale tinerilor. Totul e alb, luminat fosforescent, fals lustruit şi uniformizat prin exerciţiile pe care le execută la bară elevii. Aici începe aventura ubicuistului. „Când nu ştii încotro să te îndrepţi, aminteşte-ţi de unde vii, de copilărie, de şcoală, de primele dorinţe şi de morala oficială". Inventariate astfel, ticurile vieţii în claustrofobie par tot atâtea experienţe eşuate în grotesc, absurd sau pură tragedie. Câteva momente sunt antologice, precum simbolul naţional al „cozii" a cărei expresie exemplară e aceea de la mausoleul lui Lenin, unde acesta trăieşte oniric speranţa eternităţii efigiei îndoliate. Sau scena exaltării animalităţii în ipostaza vieţii domestice, fals idealizată de familiile celebrilor colhoznici. Un alt moment cutremurător: lamentaţia cerşetorilor sugerează imagini felliniene, asociate inegalatei simţiri ruseşti. Există speranţă pentru această lume zidită în propria ei neputinţă? Spectacolul nu răspunde optimist, pentru că, în finalul care invocă solidaritatea mulţimilor, mesagerul e mut. O cântăreaţă-lider, ridicată acrobatic la pod, nu poate scoate deocamdată nici un sunet. Poate mâine, dacă – implicându-se în istorie, cum îşi doreşte – teatrul lui Lev Dodin va continua să înfrunte cu luciditate şi forţă realitatea. Faptul că nimeni până acum nu-l contestă în propria lui ţară e un semn bun, după cum singur mărturiseşte, chiar dacă uneori i se reproşează că aduce pe scenă prea multă disperare. Şi toate astea pentru că arta sa frizează desăvârşirea, pentru că acest mare regizor vrea, cu fiecare spectacol, să revoluţioneze nu numai lumea, dar şi teatrul.

MAGICIANUL STREHLER

Orice montare semnată Giorgio Strehler e o provocare. Cu atât mai mult când alegerea sa vizează, ca în cazul de faţă, un text pe care personal îl consideră „piccolo". Aşa cum era bănuit, ilustrul artist are **ceva** de spus, cu această piesă oricât de modestă, despre Marivaux, pe nedrept considerat autor minor, şi chiar despre soarta utopiilor, pe scenă şi în istorie. Asupra contemporaneităţii temei morale conţinute aici nu mai e cazul să insistăm, căci despre **toleranţă** vorbesc azi şi cei care o practică, şi cei care o repudiază. Maestrul a mizat aşadar pe cartea faimei sale pentru a scoate din raftul uitării un autor socotit nesemnificativ şi o piesă care pune în discuţie, după opinia sa, confruntarea dintre joc şi dialectică, într-o ambiguitate nu numai „divină", dar şi producătoare de întrebări. Cât de vizionar a fost autorul în privinţa răsturnărilor sociale aduse de Revoluţia franceză pare a-l interesa mai puţin pe regizorul spectacolului, care se declară împotriva exagerării în direcţia problematicii sociale, prezentă aici. Calea exegezei sale este una moral-filosofică, spectacolul descinzând parcă din Montaigne şi din schema teatrală a commediei dell'arte, pentru a exalta valoarea terapeutică a jocului capabil de revelaţii cognitive şi afective mişcătoare. Un **miracol** pe care teatrul îşi fundamentează utopiile asemănătoare aceleia din **Insula sclavilor**, unde un magician înrudit cu Prospero provoacă o călătorie iniţiatică, pornită în derută, dar încheiată cu bucuria descoperirii adevărului şi a iubirii de oameni.

Plutind în lumina lăptoasă cu efecte de **sfumato**, pe care ştie să le creeze ca nimeni altul, insula magicianului Strehler devine un ciudat spaţiu al miracolelor. Desprinse ca statuile din marmură, personajele prind contur sculptural din pulberea scenei sau în penumbra fundalului, într-un balet care le amestecă liniile, iar mai apoi şi identităţile. Excelenţii actori Pamela Villoresi şi Massimo Ranieri se vor dovedi virtuozi în travestiurile care le revin ca interpreţi ai servitorilor, personaje infinit mai simpatizate de autor. Conducând jocurile, vrăjitorul e pus de regizor să vorbească din timp în timp franţuzeşte, adică într-o limbă străină italienilor naufragiaţi. Ei par a înţelege totuşi ceea ce li se dictează, pentru că, o dată jocul declanşat, logica lui nu poate fi trădată. Ce vor deveni însă eroii în clipa ieşirii din vrajă, simultană cu părăsirea insulei? Autorul nu pare a crede în viaţa prea lungă a utopiilor. Maestrul Strehler ştie însă să le destrame fără regrete, lăsându-ne amintirea unei rafinate aventuri imaginate de un spirit iscoditor şi încrezător.

BIJUTERII DE FAMILIE

De la Teatrul Naţional Regal din Londra a fost adus la Milano un spectacol de studio realizat de o regizoare specializată în dans, Martha Clarke, şi de un autor experimentat, Christopher Hampton. Acesta din urmă a scris o piesă despre personajul antologic al lui Lewis Carroll – Alice –, având titlul **Alice – aventuri în subteran**, cu intenţia unei abordări inedite a relaţiei dintre autor şi eroina sa. Fineţea analizei proiectează asupra acestui cuplu o ambiguitate misterioasă, cercetând în subconştient dar spulberând, în acelaşi timp, orice suspiciune de anormalitate. Puritatea prieteniei capătă însă în ochii celorlalţi conotaţii aberante, ceea ce justifică şi cunoscutele evadări ale lui Alice. Doar strâmbătatea morală a celor din jur aruncă asupra relaţiei autorului cu micuţa Alice o lumină defavorabilă, pe care Christopher Hampton încearcă să o neutralizeze, idealizând icoana celebrei eroine şi a platonicului ei adorator.

Spectacolul Marthei Clarke nu este o capodoperă, dar are delicateţe şi precizie de filigran în desfăşurarea sa aparent calmă, egală. Monotonia este aici o virtute, ca şi ştiinţa mobilării cu gând a pauzelor, într-un text care nu abundă în vorbe şi ale cărui situaţii sunt mai degrabă simţite, intuite decât explicate. Această sfântă măsură care călăuzeşte adecvarea mijloacelor la scop m-a făcut să privesc spectacolul englezesc, deloc de anvergura scenei pe care o reprezintă, de altfel, ca pe un eşantion sugestiv pentru seriozitatea cu care profesioniştii adevăraţi abordează orice proiect. Cuceritoare, micuţa interpretă presară graţie şi mister în spectacolul în care ţinuta ei princiară aduce un plus de eleganţă.

*

În finalul acestei a treia ediţii a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, aşezată în acest an sub înaltul patronaj al Consiliului Europei, prin persoana excelenţei-sale domnul Daniel Tarschys, secretarul consiliului, au fost programate două reprezentaţii cu spectacolul **Fraţi şi surori** al Teatrului Malîi din Sankt-Petersburg, în regia aceluiaşi celebru Lev Dodin. O călătorie în inima mamei Rusii – cum titrau, şocant, ziarele –, pe care, de vreo 7–8 ani, artiştii ruşi o prezintă pe întreg globul, ca pe un simbol al destinului acestui neam sfânt şi blestemat în acelaşi timp.

Am avut ocazia să comentez acest spectacol o dată cu prezentarea sa la prima ediţie a festivalului, la Düsseldorf. Voi spune doar că el îşi păstrează incredibil nu numai forma, dar şi forţa şi încărcătura emoţională.

Nu am fost de faţă la spectacolele Teatrului „Bulandra" cu **Poveste de iarnă** de W. Shakespeare, programate pe scena Teatrului Piccolo. Ele au încheiat seria de dinaintea „finaliştilor" evocaţi mai sus, făcând să se vorbească bine, din câte am putut observa, despre tânărul regizor Alexandru Darie şi despre excelenta trupă tânără a Teatrului „Bulandra". N-am înţeles însă de ce materialele din presă, ca şi declaraţiile regizorului, făceau caz de aluzia la tirania trecutului regim din România, cu atât mai mult cu cât ceea ce a fost şi este de apreciat în acest spectacol e înălţimea lui filosofică, superioara împăcare cu sine despre care vorbea, la Bucureşti, Alexandru Darie însuşi, respingând asezonările conjuncturale. Dincolo de această paranteză, trebuie să spun că am citit cu satisfacţie pasajele ce pomeneau numele interpreţilor, (îndeosebi Mihai Constantin şi Oana Pellea), ca şi aprecierile elogioase la adresa întregii „faimoase trupe" a Teatrului „Bulandra".

O dezbatere internaţională despre legislaţia în teatrele publice a permis unor importante personalităţi ale scenei europene să schimbe idei pe această temă atât de arzătoare, în finalul-final al festivalului de la Milano. Cred că stenograma sau banda magnetică care a înregistrat aceste discuţii ar merita să fie pusă în circulaţie şi la noi, pentru o mai bună informare a legiuitorilor şi managerilor teatrali.

DOINA PAPP

Luciano Roman şi Massimo Ranieri în Insula sclavilor **de Marivaux, pusă în scenă de Giorgio Strehler (Piccolo Teatro din Milano)**

NEGUŢĂTORUL DIN LOS ANGELES

Trebuie să recunosc că am plecat să văd **Negustătorul din Veneţia**, montat de Peter Sellars, cu o oarecare ostilitate, convinsă că voi detesta spectacolul: încă o lectură modernă a uneia dintre cele mai complicate şi mai ambigue drame shakespeariene. În primul rând îmi displăcea ideea de a merge în toiul iernii până la Bobigny, undeva în estul Parisului, dincolo de autostradă şi de cimitirul de la Pantin, de a rătăci pe străzi pustii – bulevardul Lenin, piaţa Karl Marx şi aşa mai departe –, de a bântui deci prin frig şi ceaţă până la Bobigny, oraş de „banlieue" ce face parte din fosta centură roşie a Parisului, unul dintre ultimile bastioane ale Partidului comunist francez. Dar cum toate aceste argumente nu au, la urma urmei, nici o greutate „teatrologică", trebuie să recunosc că, la ora actuală, cele mai bune spectacole din stagiunea pariziană se joacă la marginea Parisului, la Gennevilliers, Creteil sau Bobigny, şi că mai ales Casa de cultură de la Bobigny oferă de câţiva ani încoace un repertoriu coerent şi de excelentă calitate. Şi, de altfel, publicul nu se înşală: în ciuda acestei depărtări relative de centrul Parisului, sala de la Bobigny, cam de 800 de locuri, e întotdeauna plină şi cel mai adesea se joacă cu casa închisă.

Cât despre numele lui Peter Sellars, care face parte din noul val al tinerilor regizori gata să schimbe faţa teatrului, dezinteresul meu era mult mai întemeiat. Peter Sellars s-a făcut cunoscut mai întâi graţie unor montări de operă, iar spectacolele sale de teatru propriu-zis apelează la mijloace de expresie complexe, un soi de variantă a operei de artă totală, revăzută graţie unei tehnologii moderne destul de stridente. Spectacolele sale de operă au interesat în primul rând datorită unei priviri cu totul noi pe care tânărul creator american era capabil s-o impună. S-a vorbit mult despre şocul între culturi: cultura tradiţională a lumii vechi, europene, reprezentată de Mozart, de exemplu, şi noul cod artistic al unei lumi foarte tinere din punct de vedere cultural, ca aceea americană. Am văzut astfel opera **Cosi fan tutte** de Mozart, montată de Sellars şi devenită de nerecunoscut: cele două cupluri de îndrăgostiţi deveniseră nişte americani mic-burghezi din ziua de astăzi, transpuşi într-un decor de un kitsch violent, la marginea prostului-gust. Desigur, ideea iniţială, aceea de a deplasa o formulă artistică dintr-o epocă în alta pentru a demonstra perenitatea artistică a acestei formule, era interesantă, dar, din nefericire, divorţul artistic între cele două lumi prezentate era total. O altă încercare de a deplasa un model cultural pentru a ne vorbi, de data aceasta, despre propria noastră epocă a fost, anul trecut, o adaptare după **Perşii** de Eschil. De fapt, Sellars a pregătit proiectul imediat după războiul din Golful Persic împotriva Irakului. Paralela ce s-a putut face între Saddam şi eroul tragic pers, condamnarea implicită a agresorilor, grecii antici sau americanii de astăzi, deci tot cadrul ideologic ce susţinea această adaptare foarte liberă după Eschil era de un simplism intolerabil. De astă dată, mijloacele artistice puse în mişcare erau însă impresionante – teatru şi tehnică video – şi perfect stăpânite. Iată de ce am privit cu destule rezerve această nouă montare de Peter Sellars – **Negustătorul din Veneţia** de Shakespeare. Regizorul a plecat de la aceeaşi dorinţă de a confrunta două lumi, două modele culturale. Sellars nu intră în ceea ce aş numi „lumea exterioară, imediată" a lui Shakespeare, în realitatea sa istorică. Principala sa acţiune este aceea de a **deplasa** această lume în lumea sa, America de astăzi, şi de a lăsa să funcţioneze elementele puse astfel faţă în faţă. Leonard Bernstein nu a procedat altfel când a creat **West Side Story**, o poveste de dragoste între bande rivale de portoricani, ce respectă perfect schema amanţilor din Verona, Romeo şi Julieta. Sellars nu adaptează însă nimic, spectacolul său respectă întru totul textul shakespearean. Dar dacă toate replicile sunt la locul lor, un mic amănunt deplasează cu 180 de grade personajele şi raporturile dintre ele. Actorii lui Sellars au toţi un accent, o culoare de piele specifică. Shylock, cămătarul evreu, disprețuit în piesa lui Shakespeare şi pedepsit pentru că posedă şi manipulează banii, este jucat de un actor negru. Pentru Sellars, minoritatea persecutată astăzi în America nu mai este comunitatea evreiască, ci comunitatea neagră. Nobilii veneţieni sunt jucaţi de actori latino-americani, iar Porţia, aristocrată bogată şi puternică, singura destul de inteligentă pentru a desface firul complotului, este interpretată de o tânără de origine asiatică. Conflictul este astfel transpus într-o lume tot atât de violentă, de intolerantă ca aceea a Veneţiei din pragul Renaşterii: suntem pe coasta de vest americană, la Los Angeles. Multe imagini trimit direct la conflictele dintre comunitatea neagră şi cea asiatică, la revolta ce a devastat oraşul în vara lui 1992. Dar acum actualitatea de circumstanţă nu jeneazâ, nu aceasta este teza principală: ea face parte din atmosfera ce înconjoară personajele şi justifică actele lor. Eroii lui Shakespeare sunt transpuşi într-o Americă modernă, dar totul funcţionează perfect: lumea elisabetană era o lume de excese, de zgomot şi de furie în esenţă, lumea noastră nu e mai puţin absurdă şi teribilă. „Violenţa descrisă de Shakespeare – declara regizorul într-un interviu – tinerii o cunosc, este violenţa pe care o întâlnesc în fiecare zi pe străzile marilor oraşe. Montând **Negustătorul din Veneţia** am vrut să arăt adevăratul chip al Americii de astăzi. Rasismul, ghetourile, capitalismul sălbatic sunt universul nostru cotidian." Punctul de vedere politic şi uman al spectacolului se impune, cred, cu o perfectă coerenţă, fără nici o stridenţă, cu atât mai mult cu cât textul poate fi deviat cu uşurinţă. Bineînţeles, dacă citim piesa, Shakespeare este departe de a fi un antisemit – vezi celebrul monolog al lui Shylock, unde el reclamă dreptul de a fi privit ca un om ca toţi oamenii; dar, oglindă a vremii, teatrul său reflecta mentalităţile epocii sale. Ceea ce e interesant este faptul că Shakespeare tratează despre antisemitism într-o epocă în care comunităţile evreieşti, izolate în ghetouri, lipsite de drepturi, nu reprezentau un concurent nici prin număr, nici prin putere economică reală; la fel cum astăzi, în ciuda faptului că evreii au părăsit în mare parte ţările din Est, antisemitismul renaşte ca una dintre formele cele mai stupide ale unui naţionalism prost înţeles. Dar, revenind la spectacolul lui Sellars, o problemă discutabilă rămâne aceea a identificării puţin cam rapide între exclusul de ieri, evreul, văzut ca manipulator malefic al forţei banilor, şi excluşii de astăzi, americanii de culoare, în general săraci, formând o comunitate explozivă şi puţin favorizată. Din acest punct de vedere, comparaţia e dificilă şi nu rezistă analizei. Dar Sellars, aşa cum am spus, **deplasează** problemele: în **Negustătorul din Veneţia** el nu ne vorbeşte despre antisemitism, ci despre rasism. Perspectivă ce poate lărgi discuţia, dar, în cazul de faţă, ea se restrânge aşa cum am văzut, se focalizează asupra unui anume tip de violenţă, ca un documentar de televiziune despre cartierele dificile din California, de exemplu. Impresia aceasta de lume americană, fără ca lumea lui Shakespeare să fie denaturată în esenţă, este subliniată şi prin mijloacele de expresie alese. Lumea lui Peter Sellars e împânzită de ecrane de televiziune, de ordinatoare, de telefoane portative. Platoul scenic e vast, sobru, cu câteva elemente de decor, dar dominat de cincisprezece ecrane de televiziune unde sunt proiectate diferite tipuri de acţiune. O echipă de reportaj redusă filmează aproape continuu „afacerea Shylock": protagoniştii apar în prim-plan, emoţia e amplificată, etalată la dimensiunile auditoriului, câteva ecrane suspendate în sală subliniază ideea de proximitate a dramei. Alteori, ecranele proiectează imagini explicative, decorative, flori în momentele lirice, secvenţe de lux şi bunăstare în scenele filmate în jurul Porţiei. Imaginile acestea, repetitive şi care dublează naiv acţiunea, mi se par mai puţine reuşite; dimpotrivă, imaginile proiectate cu scene de reportaj reale ale revoltei din 1992 la Los Angeles, ce vin să sublinieze momentele dramatice ale piesei, intensificate de efecte de lumină şi de sonorizare, decupează spaţiul scenic, ritmează acţiunea cu o logică perfectă, chiar dacă pe alocuri ea riscă să devină glacială. Piesa e distanţată astfel prin ochiul camerei de luat vederi, reprodusă cu o inteligenţă şi o măiestrie a mijloacelor evidentă.

MIRELLA NEDELCU-PATUREAU

Andrisantul cunoscut

Doamna **Maria Câmpeanu** din Bucureşti este o admiratoare a revistei noastre şi se arată mirată, într-o scrisoare plină de vorbe bune, de ce nu-i răspundem cu „justificată indignare" cronicarului care a semnat Interim în publicaţia „Adevărul Literar şi Artistic": „are aerul că vă laudă, dar de fapt vă jigneşte tot timpul cu ironii despre răutatea feminină".

Doamnă Câmpeanu, nu ne-am simţit jigniţi (te). Ne bucurăm sincer de câte ori o publicaţie ne semnalează existenţa. Având în vedere condiţiile grele de tipărire şi de difuzare, ne face plăcere de câte ori primim din exterior o dovadă a existenţei noastre. În rest, considerăm că misiunea noastră este să ne argumentăm propriile opinii şi să le discutăm cu bună-credinţă pe ale celorlalţi. Cronicarul la care vă referiţi comite o altă eroare, pe care ezităm să o categorisim „specific masculină": chiar publicaţia în care semnează a atras de nenumărate ori atenţia asupra dificultăţilor întâmpinate de revistele **culturale** subvenţionate de Ministerul **Culturii**, deci ar fi avut de unde afla că decalajul dintre data premierei unor spectacole (şi, în consecinţă, data scrierii cronicii) şi cea a apariţiei nu ne este în nici un fel imputabil. Suferim şi noi când citim în noiembrie cronici scrise în februarie. Cât priveşte preponderenţa sexului slab în materie de critică teatrală, nu ne rămâne decât să răspundem ca la Radio Erevan: în primul rând nu-i adevărat şi, dacă ar fi adevărat, nu e nimic rău în asta. Orice om (prin om înţelegem în acest context atât bărbaţii, cât şi femeile) care intră într-o sală de spectacol va observa (observaţie confirmată şi de studiile sociologice) preponderenţa publicului feminin. Şi dacă femeile sunt cele care merg la teatru, e normal ca dintre ele să se selecteze şi cele care formulează opinii în legătură cu ceea ce văd, cu ceea ce le place sau nu le place. Nu ne rămâne decât să regretăm că frecventarea cârciumilor, domeniu în care bărbaţii sunt şi majoritari, şi specialişti, n-a dat naştere până acum nici unei cronici specializate, cu titularii şi interimarii săi. Cât priveşte „răutatea feminină", este unul din clişeele cu circulaţie, la care un bărbat inteligent n-ar trebui să recurgă. Dar semnătura Interim lasă deschisă orice posibilitate cu privire la sexul autorului, aşa că prezumţia inteligenţei masculine s-ar putea să fie fără obiect. Oricum, doamnă Câmpeanu, vă mulţumim pentru expresia solidarităţii feminine.

Marian Prodan din Câmpia Turzii vrea să devină actor şi ne întreabă unde să dea examen, „la stat sau la particulari". Mărturisim că nu-i putem da un răspuns întemeiat pe argumente care să poată fundamenta o decizie: deocamdată, ATF (moştenitoarea IATC) a făcut dovada că poate contribui adecvat la educarea tinerilor talentaţi. Ceea ce nu înseamnă că mulţi absolvenţi ai acestei prestigioase instituţii de învăţământ nu vegetează, fiind actori sau regizori doar pe statul de funcţiuni. Or, dacă acolo unde există o atât de mare experienţă în procesul de formare a talentului se pot produce erori în apreciere, riscul pare cu atât mai mare în situaţia unor instituţii cu un statut legal incert şi cu o situaţie materială precară. Dar toate acestea sunt calcule ale hârtiei. După cum viaţa o dovedeşte, poţi fi un actor apreciat de public, indiferent de şcoala pe care ai urmat-o sau chiar fără nici o şcoală. Dar acestea sunt excepţiile despre care Hollywood-ul face filme. În viaţă, important este ca atunci când porneşti pe acest drum să ai câteva confirmări în legătură cu datele iniţiale. Ni se par mai sigure confirmările date de comisia de selecţie a ATF, instituţie care nu este întru totul şi direct dependentă de numărul candidaţilor admişi, cum este o instituţie privată a cărei supravieţuire este determinată de cuantumul taxelor. S-ar putea totuşi ca în scurt timp să ne revizuim complet judecăţile. Primii absolvenţi ai şcolilor particulare de teatru au intrat „pe piaţă" şi aşteptăm cu interes, dar şi cu exigenţă, performanţele lor. Deci, îl sfătuim pe Marian Prodan să nu se mulţumească doar cu sfaturile binevoitoare – „părinţii şi prietenii îmi spun că am talent", ne scrie el – şi să le verifice prin opiniile unor oameni cu autoritate în domeniu şi, în special, să nu uite că oamenii nu sunt niciodată „de stat", ei sunt întotdeauna nişte particulari care se pot înşela.

MAGDALENA BOIANGIU

SĂPTĂMÂNA TEATRULUI SCURT

Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Bihor, Primăria Municipiului Oradea, Teatrul de Stat Oradea, UNITER, Redacţia revistei „Familia", sub egida Ministerului Culturii, organizează între 2 şi 8 octombrie 1995 ediţia a X-a, jubiliară a „Săptămânii teatrului scurt".

Evenimentul coincide cu aniversarea a 40 de ani de la înfiinţarea secţiei române a Teatrului de Stat Oradea.

Întrucât de-a lungul celor nouă ediţii, trupele invitate au jucat în cele mai diverse locuri (scena mare, foaiere, pe scenă cu public, sălile muzeului, săli de studio, scena Teatrului de Păpuşi, cluburi, restaurante etc), organizatorii propun extinderea exploatării spaţiilor neconvenţionale de joc. În acest sens, urmează să punem la dispoziţia trupelor invitate pliante ce conţin detaliile tehnice respective.

Regulamentul Festivalului

– Festivalul are o periodicitate bienală şi are caracter competitiv.

– Festivalul este condus de un director artistic desemnat de organizatori.

– La festival pot participa în calitate de competitori doar trupe teatrale profesioniste. Organizatorii îşi rezervă dreptul de a invita în afara competiţiei trupe teatrale neprofesioniste care, prin activitatea lor anterioară, ori spectacole de excepţie, s-au remarcat în mişcarea teatrală naţională sau internaţională.

– Oferta de participare va fi adresată Teatrului de Stat Oradea.

Directorul artistic al festivalului, în colaborare cu un grup de selecţioneri, va realiza preselecţia spectacolelor, operaţie ce urmează a se realiza între 1 mai şi 30 iunie a.c. Pentru buna desfăşurare a preselecţiei rugăm colectivele teatrelor dornice să participe la festival să trimită fişa tip de participare anexată invitaţiei, până la data de 30 aprilie a.c., data poştei.

– Între 1 şi 20 august, colectivele vor trimite pe adresa Teatrului materialele necesare realizării publicităţii.

– Durata unui spectacol nu poate depăşi 90 de minute.

– Trupele participante din România efectuează deplasarea la festival, fie în condiţii de turneu, fie prin înţelegere cu organizatorii, în acest caz răspunderea financiară revenind în totalitate organizatorilor.

– Organizatorii acordă cazare şi diurnă (sau masă) pentru toate colectivele participante pentru trei zile (două nopţi).

– Invitaţilor din străinătate li se asigură acoperirea integrală a cheltuielilor de cazare şi masă pe toată durata festivalului. Cheltuielile de deplasare revin în sarcina participanţilor.

– Fiecare colectiv teatral participant la festival este rugat să desemneze o persoană care să ia parte la toate manifestările festivalului.

– Organizatorii asigură asistenţa tehnică tuturor colectivelor participante.

– Un juriu de specialitate va acorda un premiu unic pus la dispoziţie de Primăria municipiului Oradea. În cazul ofertelor de sponsorizare, premiile şi distincţiile propuse prin acest mod vor fi atribuite tot în urma deciziei juriului.

Spectacolele prezentate şi premiate la alte competiţii şi reuniuni festivaliere beneficiază de acelaşi regim de concurs cu cele înscrise pentru prima oară în competiţie.

– În vederea stimulării creaţiei dramaturgice originale în domeniul piesei scurte, Teatrul de Stat din Oradea organizează ediţia a doua a Concursului de creaţie dramatică. Manuscrisele vor fi bătute la maşină la 2 rânduri şi nu vor depăşi 30 de pagini. Se admit doar lucrări originale, nepublicate şi reprezentate la alte concursuri de creaţie. Lucrările vor fi trimise până la data de 31 mai 1995, pe adresa: Teatrul de Stat, 3700 Oradea, Piaţa Republicii nr. 6, judeţul Bihor, cu menţiunea „pentru concursul de creaţie originală - teatru scurt".

Lucrările nesemnate vor purta un motto, acelaşi motto figurând într-o fişă de participare care va conţine datele de identificare a autorilor.

Rezultatele vor fi comunicate în presă, în jurul datei de 1 iunie a.c. Premiile ce vor fi acordate de un juriu de specialitate pentru concursul de dramaturgie au următoarele valori:

– Premiul I : 500.000 lei
– Premiul II: 400.000 lei
– Premiul III: 300.000 lei

Organizatorii îşi rezervă dreptul de a publica şi recomanda spre prezentare textele premiate.

Informaţii suplimentare la telefoanele:
00 40 59 130-885 (şi nr. fax): director
00 40 59 136-592: secretariat literar
00 40 59 130-720: poarta